دراسة في فاعلية التخييل
في الدرس النقدي القديم

د. محمد خليفة
أستاذ النقد وعلم العروض
جامعة عمار ثليجي - الأغواط - الجزائر

ملخص البحث :

يمثل التخيُّل فاعلية ذاتية نفسية ، إرادية في النشاط الإبداعي ، وظيفية في بناء الصورة الفنية التي يعتمدها المبدع أساساً في عملية الإبداع الفني . ويمتاز التخيُّل بفاعلية تفكيك عناصر الصورة وتركيب بعضها إلى بعض ، وهو بهذا المعنى يمثل تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني ، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به ، فهو لصيق بالتصورات الذهنية للمبدع للمفاهيم والموضوعات والأشياء ، ولا يتعداها تجلياً إلى العالم الخارجي . أما مصطلح "التخييل" فإنه يدل على نقل الصور المتخيلة في الذهن خارج الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يقوم حين تلقيها بعملية التخيل . وعلى هذا الأساس فإن مصطلح "التخيُّل" ومصطلح "التخييل" تختلفان اختلافاً دلالياً بيِّناً ، فالتخييل في الجانب الفني يقتضي التخيُّل اقتضاءَ لزوم وليس العكس ، بناء على ما سبق اختارت الدراسة مصطلح " التخييل" لأنه أعم دلالة وأكثر شمولية من مصطلح " التخيُّل " المتضمن فيه تضمنَ اقتضاء ، فكل تخييل في الفن يقتضي ضرورة تخيلا أوّلياً قَبْلياً من المبدع ، وتخيلا ثانوياً بَعْدياً من المتلقي ، ويغدو " التخييل " بهذا المعنى جسراً رابطاً بين المبدع والمتلقي ، ويغدو " التخيل " قاسماً مشتركاً بينهما على اختلاف في الترتيب والدرجة . هذا وقد عالجت مباحث هذه الدراسة تحت العنوانات التالية : النشاط التخييلي والصورة الفنية ، التخييل والتقديم الحسي للمعنى ، النشاط التخييلي والجانب العقلي في التصوير ، التخييل والصدق .

يمثل التخيُّل فاعلية ذاتية نفسية، إرادية في النشاط الإبداعي ، وظيفية في بناء الصورة الفنية التي يعتمدها المبدع أساساً في عملية الإبداع الفني . ويمتاز التخيُّل بفاعلية تفكيك عناصر الصورة وتركيب بعضها إلى بعض، وهو بهذا المعنى يمثل تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به، فهو لصيق بالتصورات الذهنية للمبدع للمفاهيم والموضوعات والأشياء، ولا يتعداها تجلياً إلى العالم الخارجي .

أما مصطلح "التخييل" فإنه يدل على نقل الصور المتخيلة في الذهن خارج الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يقوم حين تلقيها بعملية التخيل .

وعلى هذا الأساس فإن مصطلح "التخيُّل" ومصطلح "التخييل" مختلفان اختلافاً دلالياً بيِّناً، فالتخييل في الجانب الفني ،يقتضي التخيُّل اقتضاءَ لزوم وليس العكس، فقد يكون التخيل دون أن يصاحبه تخييل . لا يقتضي التخيل وسيلة يتم بها خارج إطار التصورات الذهنية، بينما يتطلب التخييل وسيلة يتم بها للوصول إلى المتلقي . فقد يكون التخييل بالأقوال في الفنون القولية، وقد يكون بالحركات في الرقص، وقد يكون بالألوان والأبعاد والظلال في الرسم .

لقد نبه الفلاسفة المسلمون القدامى إلى هذا الفرق وهذه القضايا ،كما فعل الكندي[١] والفارابي[٢] وإخوان الصفا[٣] وابن سينا[٤] وابن رشد[٥] عند تناولهم قوى الإدراك الباطنة في علوقها بالإبداع الفني، كما نبَّه إلى هذا الأمر باحثون ونقاد كُثُر من

---

(١) رسائل الكندي الفلسفية ٢٦٧-٣٠٠ ـ تحقيق عبد الهادي أبو ريدة ـ القاهرة ١٩٥٠ .

(٢) كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي ١٣ ، ١٢ ـ حيدر آباد الدكن .

(٣) رسائل إخوان الصفا ٢/ ٣٢٩ ـ تصحيح خير الدين الزركلي ـ مصر ١٩٢٨.

(٤) النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ١٥٤ ـ تحقيق جورج قنواتي ـ القاهرة ١٩٧٥ وكذلك الإشارات والتنبيهات الثالث والرابع ٨٧٢.

(٥) كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد ٤٨ ـ مطبعة دار المعارف العثمانية ـ حيدر آباد ـ الدكن .

بينهم كولريدج[١] وكروتشه[٢] وسارتر[٣] الذي رأى أن العمل الفني يتسم في الوقت نفسه بسمتين متناقضتين: فهو واقعي من جهة، ولا واقعي من جهة ثانية، واقعي من حيث وجوده حسياً أمامنا كلوحة الرسام بألوانها وأصباغها، وتمثال النحات بأبعاده ومادته، وأصوات الموسيقى بأنغامها وآلاتها، ولكن هذا العمل لا واقعي من حيث جوهره، أي ما تريد أن تعبر عنه هذه الأصباغ والأنغام، وهذا المعنى اللاواقعي في العمل الفني يتمرد على الإدراك الحسي، ولا ينقاد للمدرك إلا إذا اتخذ موقف المتخيل.[٤]

بناء على ما سبق اختارت الدراسة مصطلح " التخييل " لأنه أعم دلالة وأكثر شمولية من مصطلح " التخيُّل " المتضمن فيه تضمنَ اقتضاء، فكل تخييل في الفن يقتضي ضرورة تخيلا أوّلياً قَبْلياً من المبدع، وتخيلا ثانوياً بَعْدياً من المتلقي، ويغدو " التخييل " بهذا المعنى جسراً رابطاً بين المبدع والمتلقي، ويغدو " التخيل " قاسماً مشتركاً بينهما على اختلاف في الترتيب والدرجة .

ارتبط النشاط التخييلي في الموروث النقدي و البلاغي عند العرب ارتباطاً وثيقاً بالمظاهر البلاغية، من تشبيه، واستعارة، ومجاز، و غيرها. و كان ارتباطه بالجانب البلاغي البياني أكثر وضوحاً، لأن الغرض الأساسي من النشاط التخييلي كان إلى جانب التقديم الفني للموضوع، هو تقديم هذا الموضوع بطريقة يسهل معها إدراكه، والالتذاذ به أيضاً . ولقد ارتبط هذا النشاط في الوقت نفسه بمفهوم التقديم الحسي للمعنى بحيث يتناوله المتلقي بأوضح صورة .

---

(١) ويمزات وبروكس : النقد الأدبي ٥٦٤ ـ ترجمة حسام الخطيب و محيي الدين صبحي ـ مطبعة جامعة دمشق .

(٢)groce- breviaire d esthetique p9 –payot 1923.

(٣)sartre jean paul : l imaginaire – paris 1940.

(٤)ibid 235.

النشاط التخييلي و الصور الفنية :

لقد تناول النقاد المسلمون مفهوم الصورة الفنية في إطار العناصر البلاغية ، كما أسلفنا ، و تناولوا النشاط التخييلي في إطار هذه العناصر أيضاً . ومن هنا كان النشاط التخييلي الأساس الذي تقوم عليه الصور الفنية . و من هنا أيضاً كان التخييل عند هؤلاء النقاد ، في كثير من الأحيان ، مرادفاً للتشبيه وللاستعارة وللتمثيل . ولذا لم يكن من الممكن دراسة النشاط التخييلى إلا في هذا الإطار وبالمعنى الذي سبق أن أشرنا إليه .

إن المتتبع للنقد العربي يجد أن التشبيه قد حظي بقسط وافر من العناية والتمحيص فعدّه النقاد الدعامة الأولى التي تقوم عليها الصور البلاغية ، وليس في هذا الحكم شيء من الغرابة ، لأن مادة النقد الأساسية ، و أعني بها الشعر العربي ، كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط البلاغية الأخرى . ويتضح لنا هذا بوضوح في الشعر الجاهلي مادة النقد الأولى عند القدماء ، ولربّما كان اهتمام النقّاد بالتشبيه لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين : المشبه و المشبه به ويضع حدوداً واضحة ، فاصلة بينهما ، ويمنع أن يتم بينهما التوحد أو الاندماج . وهذا بخلاف الاستعارة مثلا . و الحقيقة أن عملية الفصل التي يدعمها التشبيه تكبح جماح الخيال ، و تحد من نشاط القوة المتخيلة التي تجد نفسها مشدودة أبداً إلى الواقع الذي يمثله الانفصال الواضح القائم بين طرفي التشبيه . وحتى إذا كان التشبيه بليغاً ، فإن حذف الأداة لا يلغي التمايز بين الطرفين . وإنما يكون هذا الحذف على سبيل الاختصار مثلاً[1] ، أو على سبيل المبالغة في التصوير ، وإيقاع الوهم في الذهن كما يرى عبد القاهر الجرجانى(٤٧١هـ) [2] .

إن فكرة التمايز بين المشبه و المشبه به ، في التشبيه ، ووجوب الحفاظ على هذا التمايز فكرة قديمة نجدها عند الجاحظ (٢٥٥ هـ) الذي يرى أن الشعراء ، و البلغاء قد

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص٩٠. تحقيق عبد المتعال الصعيدي ـ القاهرة ـ ١٩٥٣.

(٢) الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ص٢١٩ ـ تصحيح محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٨١.

يشبهون الإنسان بالقمر و الشمس .... وإذا ذموا قالوا ...هو التيس وهو الذيب وهو العقرب ...ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس ، ولا أسمائهم ، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود و هذه الأسماء[1].

لكن علينا ألا نفهم من هذا الفصل الذي يقيمه النقّاد بين طرفي التشبيه ، ابتعاد المشبه عن المشبه به ، بل على العكس من هذا ، فإنهم يحبذون أن يشترك طرفا التشبيه في أكثر الصفات ، و ليس في الصفات كلها ، ذلك لأن التشابه في أغلب الصفات يعطي التشبيه قوة ، ويقرب الصورة من المتلقي ، أحسن مما لو كان التشابه بينهما في صفات قليلة محدودة . أما إذا وصل التشابه بينهما إلى الحد الذي يشمل معه جميع الصفات ، فعند ذلك تتحول علاقة المشابهة إلى المطابقة ، ويزول مفهوم التشبيه و لهذا فإن قدامة(٣٣٧ هـ) يرى أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير ألبتة اتحدا فصار الاثنان واحداً[2] .

و يذهب أبو هلال العسكرى(٣٩٥ هـ) إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، فهو يرى أن التشبيه يقوم على مجموعة من الصفات تؤخذ من المشبه به لتلحق بالمشبه وتمثل وجه الشبه ، و لو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو[3] .

إن هذا الإلحاح من جانب النقاد على وجوب الحفاظ على التمايز القائم في الواقع ، بين المشبه و المشبه به ، لا يعطي للخيال حرية كبيرة ، من أجل تركيب الصور بعضها مع بعض ، أو خلق صور جديدة كل الجدة ، لا تلتزم بالواقع الحرفي وبحقائق الأشياء كما هي عليه . وإنما يقوم الإلحاح على التمايز بشدّ المتلقي إلى ما هو كائن أصلا و تقييد

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢١١/١ ـ تحقيق عبد السلام هارون ومصطفى البابي ـ القاهرة ١٩٤٨.

(٢) ابن جعفر قدامة : نقد الشعر ص١٢٤ ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت د ت.

(٣) العسكري أبو هلال : الصناعتين ص٢٦٢ ـ تحقيق مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨١.

فاعلية النشاط التخييلي بحيث تظل مرتبطة بقواعد واقعية ، ولا يمكنها أن تخرج على النظم المقررة سلفاً ، وهذا كما لا يخفى يحد من نشاط القوة التخييلية ليأسرها بأطر الواقع .

لعل النقاد قد انتبهوا إلى ما في هذه الدعوة إلى التمايز من كبح لجماح القوة المتخيلة وتضييق لمجال الإبداع في خلق الصورة . و لهذا نجدهم ينوهون بالتشبيه القريب من المطابقة ويحبذونه على غيره من التشبيهات ، فكلما ازدادت الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه ، كان هذا التشبيه أفضل و أحسن ، حتى إذا قلب التشبيه و تحول المشبه به إلى مشبه ، والمشبه إلى المشبه به ، لم تنتقص قيمة التشبيه وبقيت على حالها ، حتى (يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة و معنى)[(١)] .

و هذا ما يؤكده الآمدي (٣٧٠هـ) حين يقول : (إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق)[(٢)] .

ولعل مفهوم المقاربة الذي ذكره الآمدي هنا يرتكز أكثر ما يرتكز على مقاربة الأحوال ، ومن هنا لم يقبل بعض النقاد تشبيه الحسي بالحسي البعيد ، و فضلوا تشبيه الحسي بالحسي القريب فهذا أبو هلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا　　　　وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يضعه في مرتبة أدنى من مرتبة بيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا و يابسا　　　　لدى وكرها العناب و الحشف البالي

ويبرر موقفه هذا بأن قلوب الطير رطباً و يابساً أشبه بالعناب و الحشف من السيوف بالكواكب[(٣)] وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين فكل منهما مبني على جزأين . ولعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم ، انتصاره للقديم على المحدث ، لا جودة التشبيه .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص١١ ـ تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦.

(٢) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ١/ ٣٥١ ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١.

(٣) الصناعتين ٢٧٢.

و لما كان الغرض من التشبيه الإبانة و تقريب المعنى ، زيادة على الجانب الجمالي الذي يمثله التشبيه في العمل الفني ، فقد عدد أبو هلال أنواع التشبيهات الجيدة فرآها تقع على أربعة أوجه (أحدها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة وهو قول الله عز: ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعْمَٰلُهُمْ كَسَرَابٍۭ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ ٱلظَّمْـَٔانُ مَآءً﴾ فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس[1] وعلى هذا فإن تقديم المعنوي في صورة الحسي وتقريب المجرد مشخصاً في صورة مدركة بالحس ، يعد تشبيهاً جيداً . ولعل هذا النوع من التشبيه الذي يكون أحد طرفيه غير مدرك بالحس يفتح مجالا فسيحاً لعمل القوة المتخيلة ، ذلك لأن الغرض الأساسي منه ليس إيقاع الشبه في حد ذاته بقدر ما هو محاولة لتخييل معنى من المعاني في صورة حسية ، يسهل على الإدراك معها إدراك المعنى .

أما النوع الثاني من التشبيهات الجيدة ، فيتمثل في التشبيه الذي يجمل المفصل، ويخرج (ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة)ومن هذا قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ﴾ إلى قوله : ﴿كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ﴾[2] . فالجامع بين الطرفين الزينة و البهجة ثم الهلاك و الاندثار .

أما الضرب الثالث من جيد التشبيهات فيتمثل في إخراج المجهول إلى المعلوم ، والغامض النكرة إلى الواضح المعرفة ، إنه (إخراج ما لا يعرف بالبديهية إلى ما يعرف بها ، فمن هذا قوله عز وجل : ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ﴾. قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها)[3] .

وأما النمط الرابع من التشبيهات الجيدة ، فيعتمد على تمثيل ما لا يمكن وصفه بما يمكن وصفه ، و ذلك إذا كانت صفة الشيء المراد تشبيهه متناهية في القوة والعظمة

(١) الصناعتين ٢٦٢.

(٢) المصدر السابق ٢٦٣ .

(٣) السابق .

بحيث لا يستطاع وصفها هي في حد ذاتها ولذا يعمد إلى تشبيهها بما هو قريب منها في المعنى العام ، لا في درجة الصفة و ذلك كقوله تعالى : ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾ . و الجامع بين الأمرين العظم والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء [1]. و يدخل في هذا الباب تشبيهات الصفات الإلهية بأمور دنيا ، تقع عليها الحواس و تدركها الأسماع و الأبصار ، كتشبيه النور الإلهي بالمشكاة مثلا .

والحقيقة أن أربعة الأوجه التي ذكرها أبوهلال للتشبيه الجيد تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد ، و الجامع بينها أنها يعمد فيها جميعاً إلى إخراج المعنوي إلى الحسي أو إخراج المجهول في الصفة إلى المعلوم فيها . و ترتكز جميعها على تمثيل المعنى ، وتخييله في الذهن اعتماداً على مرتكزات من الحس ، ومن معطيات الواقع .

وانطلاقاً من هذا الفهم لدور التشبيه في العمل الفني ، فإن النشاط التخييلي يظل أسير معطيات الواقع الحسي ، بمعنى أنه لا يعتمد على المحسوسات لينطلق منها إلى دنى خيالية مبتكرة ، وإنما يظل مشدوداً إليها ، مكبلا بأغلالها .

ربما كان هذا النوع من الفهم لفاعلية النشاط التخييلي ، المتضمن في التشبيه عند أبي هلال ، و النقاد السابقين عليه هو الذي جعلهم يحبذون تشبيه المعنوي بالحسي ، لتقريب المعنى ، ولأن نشاط الخيال يبقى محدوداً إلى حد بعيد . ولعل هذا النوع من الفهم هو الذي جعلهم ينفرون من تشبيه الحسي بالمعنوي ، لأن فيه خروجاً على التقليد الفني و العرف البلاغي الذي كان سائداً وقتئذ ، وهذا على الرغم من أن تشبيه الحسي بالمعنوي يعطي صوراً أكثر ابتكاراً ، لأن باب هذا النمط من التشبيه لم يطرق قديماً ، إلا فيما ندر ومن هنا تكون معانيه أكثر طرافة و جدة ، لأنها لم تتناول كثيراً حتى تبتذل

(١) المصدر السابق ٢٦٤ .

فتصير كالكلام العادي . ومن ناحية أخرى فإن تشبيه الحسي بالمعنوي يفسح مجالا واسعاً أمام القوة المتخيلة ، لتقوم بدورها ، فتحلل و تركب وتزيد و تنقص ، لأن المعنوي المشبه به ليس به غواش من المادة ، ولا عوالق من عالم الحس تكبت فاعلية النشاط التخييلي ، وتحد من دوره في تركيب الصورة الفنية .

لكن على الرغم مما ذكرنا آنفاً ، فإن أبا هلال ، على عادة المنتصرين للقديم ، ينفر من التشبيه الذي يتم فيه الانتقال من الحسي إلى المعنوي ، لأن العرف لم يجر به ، وإن كان يعترف لهذا النوع من التشبيه باللطافة ، والدقة . يقول : (وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر ، وهو رديء وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة و الدقة وهو مثل قول الشاعر :

وكنت أعز عزا من قنوع		يعوضه صفوح من ملول

فصرت أذل من معنى دقيق		به فقر إلى معنى جليل

...فأخرج ما يقع عليه الحاسة إلى ما لا يقع عليه ، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر)[1].

لقد ذكرنا أن النقاد المسلمين ركزوا أكثر ما ركزوا على دراسة التشبيه ، ولم يتعرضوا بالدراسة لقيمة النشاط التخييلي في الشعر ، إلا أن عبد القاهر يعد أكثر النقاد المسلمين تعرضاً للنشاط التخييلي ، وذلك لتقسيمه المعنى إلى شقين : عقلي و تخييلي . ويكون المعنى العقلي صحيحاً صادقاً لأنه يجري مجرى الأمثال السائرة ، والحكم المشهورة ، وأغلبه من الأحاديث النبوية ، أو القرآن الكريم ، ولهذا فشأن هذا القسم من المعاني الصدق و قصده الحق ، وما جاء على هذه الشاكلة من الشعر ، أي ما بني

(١) الصناعتين ٢٦٥ ، ٢٦٤ .

منه على المعنى الصريح العقلي ، فليس فيه من جوهر الشعر شيء يعتد به[1]. و لهذا فعندما يتعرض الجرجاني لقول الشاعر :

وكل امرئ يولي الجميل محبب

يقول عنه إنه : صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده وأصله قول النبي صلى الله عليه وسلم : (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها) بل قول الله عز وجل: ﴿ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ حَمِيمٌ﴾[2].

و الواضح من الحديث أن المعاني التخييلية لصيقة بالشعر ، بل إنها تمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الشعر ، أو الفن بوجه عام . و يمكن لنا ههنا أن نستنتج أن عبد القاهر يضع المعاني العقلية مقابلة للمعاني التخييلية و لما كانت المعاني العقلية تتميز بالصراحة ، و تقصد إلى الصدق و الحق ، فقد كانت المعاني التخييلية المقابلة لها بخلافها فهي غير صحيحة – و المقصود ههنا بالمعنى الصريح المعنى التقريري الواضح الذي لا لبس فيه – و متسعة المجال ، وهي غير ذات قيمة معرفية ولا يمكن أن نقول عنها إنها صادقة ، وإنما هي معان تخييلية . فالقسم التخييلي من المعاني (هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً ، ثم إنه يجيء

(١) تخالف نظرة الجرجاني هذه ما ألح عليه صالح بن عبد القدوس من استعمال الأمثلة السائرة في الشعر على حين عد الجرجاني الشعر الذي يعتمد على هذا النمط من المعاني بعيدا عن جوهر الشعر . ينظر الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٢٠٦ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ الخانجي ـ القاهرة ١٩٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣٠ .

طبقات ، و يأتي على درجات)[1].

يلاحظ في تعريف الجرجاني السابق للمعاني التخييلية ، أنه يقترب إلى حد بعيد من تعريف ابن سينا لمفهوم الشعر ، فالأقاويل الشعرية عنده (مؤلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها ...كانت صادقة أو كاذبة)[2].

والملاحظة الثانية التي نستشفها من تعريف الجرجاني هي نصه على مدى القدرة التي يتمتع بها التخييل ، من حيث اتساع معانيه ، حتى لا تكاد تأتي فيها قسمة تحصرها. و هذا يعني أن التخييل عند الجرجاني ينفلت من ربقة التقنين الذي يعتمد الحصر ، ويأخذ كافة أبعاده ، على اختلاف درجاته . و بهذا المعنى يصبح التخييل رديفاً لمفهوم الإبداع الذي يعني الابتكار و الطرافة و الجدة ،وهي كلها جهات لا يكاد الحصر يدركها .

لقد نص الجرجاني على أن القسم التخييلي من المعاني يأتي طبقات و درجات وهو يميز بين ثلاثة أضرب من المعاني التخييلية :

١ـ الضرب الأول : يستعان فيه بالمهارة و الحذق ، محاولة لإحداث التطابق بين أطراف الصورة ، بالاعتماد على القياس المصنوع فيجيء (مصنوعاً قد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق و الحذق ، حتى أعطي شبهاً من الحق ،وغشي رونقاً من الصدق باحتجاج يتخيل ، و قياس يصنع فيه و يعمل . و مثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو و الرفعة في قدره وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم و معلوم أنه قياس تخييل و إيهام لا

---

(١) أسرار البلاغة ٢٣١ .

(٢) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي . القسم الأول ص ٥١١ ـ تحقيق سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ مصر١٩٦٠ .

تحصيل وإحكام)[1]، وهذا لاختلاف العلة بين طرفي التشبيه فالماء سيال ينحدر عن الأماكن العالية ، و ليس في الكريم و الغنى هذه الصفات .

٢ـ أما الضرب الثاني من المعاني التخييلية فهو شبيه بالضرب الأول في النوع إلا أنه يختلف عنه في الدرجة . فهو أشد إيهاماً وأقدر على ادعاء الصدق حتى يظن أنه حق (وهو على التخيل قوله :

الشيب كره و كره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

هو من حيث الظاهر صدق و حقيقة ، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ...إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا و مودودا فمتخيل فيه ، وليس بالحق و الصدق ، بل المودود الحياة و البقاء [2] .

إن مفهوم الخيال بهذا المعنى عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق و الصدق وكأن الخيال باطل و كذب ،و إيهام معتمد على قياس خادع .

٣ـ أما النوع الثالث فيرتكز أيضاً على قوة الإيهام التي يتمتع بها التخييل ويأتي على هيئة احتجاجية لإثبات فضيلة أو نفيها ، أو ذم أمر من الأمور أو مدحه ، كصنيعهم (إذا أرادوا تفضيل شيء أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة و النقيصة ، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التهجين و التزيين .. كقول البحتري :

وبياض البازي أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب[3]

فالنفور من الشيب ليس نفوراً من اللون الأبيض ،و الميل إلى السواد ليس ميلا إليه

(١) أسرار البلاغة ٢٣١ .

(٢) المصدر السابق ٢٣٢ .

(٣) السابق .

في حد ذاته ، و إنما العمدة في الإقبال ، أو الإدبار عن هذا أو ذاك ، ما يحمله كل منهما من صفات ملازمة له. و لذا فالتشبيه الموجود في البيت قد يظن أنه صدق من حيث ظاهر الكلام و لكنه على التخييل فقط لأن المرء إذا أمعن فكره فيه وحكم عقله في تمحيصه ، رأى أن ذم الشيب ليس لبياضه و إنما للمعاني التي يحملها من هرم و إدبار الشباب . ولكن هذا التخريج الذي جاء به الجرجاني لبيان التخييل في البيت لم يستسغه الباحث مصطفى الجوزو ، فرأى أن الجرجاني يتمحل في تخريج البيت (فلا شك أن للشيب جمالا لا يصد الناس عنه ولا تنفر الغواني منه . صحيح أنه في الأكثر دليل على الشيخوخة و العجز ، ولكنه في الوقت نفسه إشارة إلى النضج العقلي ، و الأبوة والوقار)[1]. ولا شك أن الجوزو لم يصب كبد الحقيقة في اعتراضه على عبد القاهر الذي ربط النفور من الشيب و كراهته ، بنظرة أناس معينين، وفئة خاصة هي فئة الغواني و من هنا فهو لم يتمحل في تخريجه للبيت كما عنَّ للجوزو .

إن الأنماط الثلاثة التي ذكرها عبد القاهر للمعاني التخييلية ، تقترب من بعضها إلى حد بعيد ومهما كانت الفروق الدقيقة موجودة بينها ، فإنها جميعها تتفق على أن التخييل قرين للخداع ، مرتبط بالقياس الخادع و الإيهام .

لقد اهتم عبد القاهر بدراسة الأنماط البلاغية من تشبيه ، واستعارة و مجاز و غيرها . وقد جاء حديثه عن هذه الأنماط ضمن حديثه عن التخييل في أحيان كثيرة ،كما ورد كلامه عن التخييل ، حين حديثه عن الأنماط البلاغية ، بحيث يستنتج من هذا أن التخييل لصيق بالجانب البلاغي البياني خاصة . و لذا نجده يقرن الاستعارة و التشبيه بالتخييل في أكثر من موضع ، فهو في معرض حديثه عن الاستعارة يتعرض لبيت لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

فيرى في الاستعارة الموجودة في هذا البيت . وهي استعارة مكنية . أنها(ليس أكثر من

(١) الجوزو مصطفى : نظريات الشعر عند العرب ١/ ١٢٥ . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت ١٩٨١ .

أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة ، على حكم طبيعتها ، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم و التقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل) [1]. فالجرجاني ههنا يدخل الاستعارة في باب التخييل ، و يجعل التخييل رديفاً للوهم ولا ينطبق هذا المعنى على الاستعارة المكنية فحسب وإنما على التصريحية منها أيضاً ، إذ تقوم على التخييل ولذا نجده عندما يأتي إلى بيت البحتري :

وبدر أضاء الأرض شرقاً و مغرباً ... وموضع رحلي منه أسود مظلم

يثبت أن فيه استعارة صريحة ، لا تشبيهاً ساذجاً ثم يرى نتيجة لهذا أن البيت قائم على التخييل. يقول : (ومعلوم بعد هذا من طريقة البيت فهذا النحو موضوع على تخييل أنه زاد في جنس البدر واحد له حكم و خاصة لم تعرف) [2].

لقد ثبت أن الاستعارة تدخل في باب التخييل ، و يمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية و تعتمده كثير من الأنساق المجازية . إن لم نقل كل الأنساق ، بما في ذلك المستويات الدنيا للتصوير الفني . وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضاً على التشبيه و التمثيل وذلك لأن الاستعارة (ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل ، و التشبيه قياس والقياس يجري في ما تعيه القلوب و تدركه العقول و تستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع و الآذان)[3]. وعلينا هنا أن ننتبه إلى تركيز عبد القاهر على جانب القياس في التصوير المستند إلى التخييل وهو قياس موهم كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، والحقيقة أن استعمال عبد القاهر لمفهوم القياس في دراسة أنساق مجازية تمس جانب الفن ولا تتعلق بالعلم ، يعد نوعاً من

(١) أسرار البلاغة ٣٥ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٨٧ .

(٣) السابق ١٥ .

التجني على الجانب التخييلي في الصورة الفنية . فالقياس يخاطب العقل لا العاطفة ، ويتجه إلى الفكر لا الوجدان وهو عدة المنطقي و العالم في الاستنباط و الاستنتاج ، لا وسيلة الفنان في البرهان والاحتجاج . حقيقة أن الشاعر عندما يعمد إلى أنواع التشبيهات والاستعارات ، يقوم بنوع من القياس ، ولكنه قياس لا يخاطب العقل ليثبت لديه أمراً ما ، بل ليوهمه حتى يفتح الطريق أمام القوة المتخيلة ليصل بعدها إلى الوجدان .

إن أي محاكمة للنشاط التخييلي بمقياس المنطق لا يمكنها أن تصل إلى حقيقة الفن ، وستدين حتماً النشاط التخييلي لإخلاله بنظم الاستدلال و الاستقراء المنطقية ولابتعاده عن الجوانب اليقينية التي يعتمدها المنطق . إن عملية التخيل إعادة لتشكيل الواقع جمالياً و إعادة التشكيل هذه لا يشترط فيها المطابقة الحرفية مع الواقع وإلا لكان الفن استنساخاً للواقع .

وضمن هذا الإطار فإن الشاعر (يحتضن الكلمات و يتأملها و يعيد تشكيلها ، بل إنه قد يغير من صياغتها ، و يحطم من أنسقتها و نظامها العرفي الثابت و يخلق لنفسه نظاماً فريداً خاصاً به)[1]. إن هذه الحرية التي يتمتع بها الشاعر في التعامل مع اللغة مظهر من مظاهر إعادة تشكيل الواقع بمختلف أنماطه بما فيها الواقع اللغوي . ولعل معنى النظم الذي جاء به عبد القاهر يشير إلى المعنى السابق . فالشعر ينسب إلى قائله من حيث هو نظم لا من حيث هو كلم ، وأوضاع لغة . ومن هنا يصبح النظم فاعلية إبداعية . ولذا فإذا(أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم ، وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخي فيه النظم .. وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة و صنعة ، إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر فيه ما أخر وبدئ بالذي ثني به ، أو ثني بالذي ثلث به ، لم تحصل

(١) عصفور جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ١١٩ ـ دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٣.

لك تلك الصورة ، و تلك الصنعة)[1].

يقترن التخييل عند عبد القاهر بالاستعارة ، كما رأينا ، و بغيرها من ضروب البيان أيضاً ، بل إن البلاغة في معظمها تعتمد عليه . ولهذا فهو يشترط في البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي نجعله دالا على المعنى الثاني ، متمكناً في الدلالة ، وحسن الإشارة (حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك ، فكان من الكناية مثل قوله :

لا أمتع العوذ بالفصال ولا أبتاع إلا قريبة الأجل

ومن الاستعارة مثل قوله :

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

ومن التمثيل قوله :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره)[2]

وعلى الرغم من ارتباط التخييل بالاستعارة فإن الاستعارة لا تزيد في المعنى و لا تأتي بالجديد وإنما مزيتها الإثبات و التأكيد و التشديد ، وحكمها في هذا حكم التمثيل . فليست (المزية التي تراها لقولك :رأيت أسداً ، على قولك: رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته و جرأته ، أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد بل أن أفدت تأكيداً و تشديداً ، وقوة في إثباتك له هذه المساواة و في تقريرك لها . فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى ، و حقيقته ، بل في إيجابه ، و الحكم به و هكذا قياس التمثيل ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه [3].وعلى هذا فإن مزية الاستعارة الارتقاء بالتشبيه إلى مرحلة أعلى أو بعبارة أخرى فإن النشاط

---

(١) الجرجاني عبد القاهر : دلائل الإعجاز ٢٥٤ ـ تحقيق رضوان الداية وفايز الداية ـ دار قتيبة ـ ١٩٨٣ .

(٢) السابق ١٨٧ .

(٣) دلائل الإعجاز ٥٥ .

التخييلي في الاستعارة يأخذ جزءاً من حريته الطبيعية أكبر من ذاك الذي يناله في التشبيه.

إن عبد القاهر ، رغم نظرته السابقة ، لا يدعو إلى الحد من النشاط التخييلي وفاعليته في تركيب الصور بل إنه يحبذ الصورة المركبة التي تترادف فيها الاستعارات ، بل إن شرف الاستعارة (أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل و أن يتم المعنى و الشبه فيما يريد ، مثاله قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل

لما جعل لليل صلباً قد تمطى به ، ثنى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بها الصلب وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به فاستوفى جملة أركان الشخص ، وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدامه و إذا نظر إلى ما خلفه و إذا رفع البصر و مده في عرض الجو) [1]. وكيف يدعو إلى الحد من النشاط التخييلي أو يقيده، وهو يعترف باتساع دائرة التخييل (بل إن ما شأنه التخييل ... لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه و تفصيل يستغرقه وإنما الطريق فيه أن يتتبع الشيء بعد الشيء و تجمع ما يحصره الاستقراء) [2] . ونتيجة لهذا الاتساع الذي يتميز به التخييل وجدناه في الاستعارة و التنبيه و الكناية وهو موجود في التمثيل أيضاً ، ذلك لأن التمثيل تصوير يعتمد على تخييل المعنى في ذهن المتلقي حتى يسهل فهمه ، أو إدراكه أو تقبله و تصديقه . و للتمثيل فائدتان أساسيتان :

١ـ تتمثل الفائدة الأولى في أنه يعطي المعنى لدى المتلقي قوة في التصديق و ينفي عنه الكذب فهو (يؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، وتهجم المفكر وتهكم المعترض ، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف ، المخبر عنه حتى يرى ويبصر و يعلم كونه على ما أثبته عليه موازنة ظاهرة صحيحة)[3]. فهنا يقوم التخييل بدور الداعم للمعنى ،

(١) المصدر نفسه ٦١ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٤٠ .

(٣) أسرار البلاغة ١٠٤ .

إذ يقدم المعنى المراد تقديمه في صورة جلية تذهب بشك المتلقي وتعطي التمثيل مكاناً من الحق و الصدق .

٢ـ أما الفائدة الثانية من التمثيل فهي بيان مقدار الشيء المراد تمثيله و درجته (ذلك أن الوصف ، كما تحتاج إلى إقامة الحجة على صحة و جوده في نفسه ...فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكشف عن حده و مبلغه في القوة و الضعف والزيادة و النقصان) (١) . وإذا كان التخييل في النمط الأول من التمثيل يقيم الحجة على صحة وجود الشيء في نفسه فإنه في النمط الثاني يبين الدرجة و يكشف عن حد هذا الشيء ، ومقداره في القوة أو الضعف .

إن المعاني التي يجيء التمثيل بعدها ضربان :

١ـ معنى غريب ، يشك فيه المتلقي فلا يتقبله ، لبعده أو امتناعه ، ومن هنا يحتاج فيه إلى التمثيل ، و يقوم التخييل فيه بضرب من القياس ليثبته ، كما أسلفنا في فائدة التخييل الأولى ، و ذلك نحو قوله :

(فإن تفق الأنام و أنت منهم		فإن المسك بعض دم الغزال

...أراد أنه فاق الأنام ... إلى حد بطل معه أن يكون بينه و بينهم مشابهة ومقاربة ... و هذا أمر غريب ... فإذا قال : فإن المسك بعض دم الغزال ، فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادعاه أصلا في الوجود . وبرأ نفسه من صفة الكذب (٢).

٢ـ أما الضرب الثاني ، فأن لا يكون الشيء المراد تمثيله نادراً غريباً ، مشكوكاً فيه ، وإنما يحتاج إلى بيان صفته . فهنا يقوم التخييل باقتناص عناصر الصورة التي تؤدى هذه الصفة ، وتبين عنها ليركبها و يكشف من خلالها قوة الشيء ومقداره ، وهنا تكمن فائدة التخييل الثانية . ومما يحتاج فيه إلى بيان القوة و المقدار في الأمر المراد وصفه ، قول

---

(١) السابق ١٠٥ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع[(1)]

فالتمثيل بما يتضمنه من تخييل للمعنى في ذاته ، أو مقداره يقوم بدور المكثف للمعنى المراد إبرازه على اختلاف مستويات المعاني و أنماطها ، بحيث إن الصور في التمثيل تكون أبداً آنق و أجمل ، وأقرب إلى القبول سواء أكان المعنى مدحاً أم ذماً ، أم حجاجاً ، أم افتخاراً ، أم وعظاً ، (نحو قوله :

فإن طرة راقتك فانظر فربما أمر مذاق العود و العود أخضر

وانظر إلى المعنى كيف يورق شجره و يثمر ، ويفتر ثغره ويبسم ، و كيف تشتار الأري من مذاقته كما ترى الحسن في شارته) [(2)].

إن عمل التخييل عند عبد القاهر أشبه بفعل المرآة العاكسة للصور في التمثيل ، وذلك لأن الصورة التي يمثل بها للمعنى المراد تقديمه تخيل إليك هذا المعنى فإذا زال التمثيل ، وبطل التخييل انتقضت معه الصورة . ففي (التمثيل لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة و جنسه ، و حقيقته ، ولا يحضرك تمثيل الأصل على التعيين والتحقيق ، وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك ، فإنه يعطيك من الممدوح بدراً ثانياً ، فصار وزان أن المرآة تخيل إليك أن فيها شخصاً ثانياً ، على صورة ما هي مقابلة له ، ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله ، فلا تجد إلى وجوده سبيلا ولا تستطيع له تحصيلا) [(3)]

يجعل عبد القاهر التخييل تابعاً للمعنى ، لا خالقاً له . ومن ثم تتحول الأنماط البلاغية التي تعتمد التخييل إلى قرائن يستدل بها على وضوح هذا المعنى و بيانه أو

---

(١) نفسه ١٠٤ .

(٢) أسرار البلاغة ٩٩ .

(٣) نفسه ٢٠٦.

إثباته ، أو تركيز صفاته في الذهن . و من هنا يفقد التخييل أهم عنصر فيه وأعني به القدرة التي يمتاز بها ، على خلق الصور و ابتكار المعاني الجديدة و توليد بعضها من بعض .

والحقيقة أن عبد القاهر عندما أكد أن ما شأنه التخييل (لا تكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه و تفصيل يستغرقه) [1]. لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى إثبات الابتداع والابتكار للخيال و إنما كان يقصد إلى أن طرق التخييل كثيرة ، وليس هنالك باب يحصر هذه الطرق ، إلا أن كثرة هذه الطرق و اتساع مجالها ، لا يخرج بالنشاط التخييلي إلى حد خلق المعنى ، وإنما تبقى هذه الطرق على كثرتها ، محصورة بحدود المعنى المراد تخييله . و لعل هذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى عد هذه النظرة إلى الخيال نظرة (تلغي فعالية الخيال الشعري و تحول العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، وإثارة البهجة ، لجعل الثابت الأقل وضوحاً ، أكثر وضوحاً و ظهوراً مما كان)[2].

ومن الغريب حقاً ألا ينص الجرجاني على الابتكارية التي يتمتع بها الخيال الشعري وهو الذي كشف عن كثير من مواطن الجمال و الإبداع في أشعار العرب ، وأبان عن كثير من المعاني المبتكرة المبتدعة ، بفضل التخييل وإن لم ينبه إليها صراحة .

إن هذه النظرة تنفي عن الشاعر عملية الخلق ، و تقصر عمله على إثبات ما هو كائن أصلا أو محاولة إثبات ما هو غير مثبت في الأصل ، و هذا على الرغم من أن الجرجاني قد سبق بنقاد نبه بعضهم إلى القدرة الابتكارية التي يتمتع بها الشاعر. فهذا ابن رشيق (٤٥٦هـ) يرى أن الشاعر إنما سمي (شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة

(١) نفسه ٢٤٠.

(٢) الصورة الفنية ١٩٦ .

فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة و لم يكن له إلا فضل الوزن ، و ليس بفضل عندي مع التقصير)[1].

ولعل ما دفع عبد القاهر إلى اتخاذ موقفه ذاك - رغم رهافة حسه وقدرته على التحليل - كون الأنماط البلاغية التي تعتمدها الصور الفنية ، لا تخرج في مجملها عن الأوجه التي ذكرناها سابقاً ، كالتشبيه و الاستعارة و الكناية و المجاز بوجه عام فإذا رجعنا إلى القرآن الكريم ، وجدناه حافلا بضروب التشبيهات و الاستعارات و الكنايات وإذا قلنا بقدرة هذه الأنماط على الاختراع والابتكار لم يستقم لنا ذلك ، لأن ورودها في القرآن لم يضف معنى جديداً ، وإنما وردت لتمثيل المعنى الثابت أصلا . فالمعاني في القرآن الكريم موجودة ، و تأتي هذه الأنواع البلاغية لتقريب هذه المعاني من الأذهان ، حتى يسهل فهمها ، و العمل بها .

لقد رأينا في ما سبق أن عبد القاهر ربط ربطاً وثيقاً بين مفهوم التخييل و بين الأنواع البلاغية ، وخاصة التشبيه و الاستعارة حتى غدا الغرض من هذه الأنواع التخييل ، وأصبح هذا الأخير الدعامة الأساسية التي تقوم عليها الأنواع المذكورة. وعلى الرغم من هذا التداخل الكبير بين التخييل من جهة وبين الأنواع البلاغية من جهة أخرى - وهو تداخل يصل في بعض الأحيان إلى حد التوحد - فإن الجرجاني يضطرب كثيراً في هذا الأمر ، إذ نجده يخرج الاستعارة من باب التخييل بعد أن كان قد ربطها به ربطاً وثيقاً . فهو يفرق بين الاستعارة و التخييل على أساس أن التخييل هو (ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا ، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه و يريها ما لا ترى)[2].

(١) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١١٦ - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت ١٩٨١ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣٩ .

فالتخييل ههنا قرين للخداع و الإيهام ، بعيد عن الصدق و الحق . و أما الاستعارة (فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، و يدعي دعوى لها شبه في العقل)[1].

والحقيقة أن عبد القاهر لا يتناقض في فهم العلاقة بين الاستعارة و التخييل فقط ، وإنما يتناقض أيضاً في فهم الاستعارة نفسها ، فهو يرى أحياناً أن الاستعارة ليست مجرد نقل لفظة عما وضعت له في أصل اللغة ، وإنما هي ادعاء معنى الشيء. ويدلل على هذا بقول المتنبي :

خميس بشرق الأرض و الغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فيرى أنه (لما جعل الجوزاء تسمع على عادتهم في جعل النجوم تعقل ، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي أثبت لها الأذن التي يكون بها السمع من الأناسي ، فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ الأذن ، لأنه يوجب أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن ، وذلك من شنيع المحال . فقد تبين من غير وجه ، أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء)[2]. إلا أن عبد القاهر في مواضع أخرى ينقض ما برمه هنا فيرى أن الاستعارة لا تعني ادعاء اللفظة وإنما إثبات الشبه . يقول في معرض تفريقه بين الاستعارة و التخييل :(واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، و إنما يعمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره ، وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى ،كقوله عز وجل : ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾ ثم لا شبهة في أن ليس المعنى

---

(١) نفسه .

(٢) دلائل الإعجاز ٢٩٦ .

على إثبات الاشتعال ظاهراً، وإنما المراد إثبات شبهه [1].

ولعل ما أوقع عبد القاهر في هذا التناقض بين التخييل و الاستعارة من جهة ، وفي الاستعارة نفسها من ناحية ثانية ، اتخاذه عدة متناقضة . فهو يعتمد المنطق في تقسيمه للمعاني إلى عقلية و تخييلية ، و جعله كل معنى مقابلا للآخر ، و ربطه بين التخييل والقياس الخادع ، و بين المعاني العقلية و الحق و الصدق . وهو يعتمد الإحساس الجمالي و الحكم الفني ، عندما يأتي إلى النصوص الشعربة ، فيحللها ويكشف عن مواطن التصوير الفني فيها ، إلا أن عده التخييل مقابلا للمعاني العقلية الصريحة هو الذي جعله يخرج الاستعارة من باب التخييل ، لوجودها في القرآن الكريم ، و هذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى القول بأنه (استخدم عدة غير متوائمة لآلة بحثه ، فأصيبت هذه الآلة بالاعتياص و اللبك . لقد كانت تتجاذبه ثلاث رياح ، فهو من جهة كلامي يميل إلى العقلي ، وهو من جهة أخرى مؤمن يحرص على ألا يتهم القرآن بالخداع العقلي ، وهو من جهة ثالثة ناقد أديب تلذ له الابتكارات الشعرية اللطيفة التي تحرف الحقيقة) [2]. و يرى بعضهم أن اصطلاح التخييل عند عبد القاهر تذبذب عنده بين (معنى منطقي كلامي، و معنى فني شبيه بمعنى المحاكاة ، و معنى بياني)[3].

ومهما يكن تناقض عبد القاهر في هذه المواضع فإنه أعطى التخييل حقه ، عندما حاكمه محاكمة فنية لا منطقية ، و جعل له من القدرة على إحداث التأثير في المتلقي ما للسحر من القدرة على ذلك ، كما فعل ابن رشيق ذلك من قبل ، عندما تحدث عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته و حيلة صاحبه)[4]. لقد

(١) أسرار البلاغة ٢٣٨ .

(٢) نظريات الشعر عند العرب ١٢٧ .

(٣) عياد شكري : في الشعر ٢٥٨ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٧ .

(٤) العمدة في محاسن الشعر ٢٧ .

ركز عبد القاهر على هذا الجانب فقرن التخييل بالسحر ، في خلابته و غرابته و قدرته على التأثير ، فهو عندما يتعرض إلى قول الشاعر :

فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة ... أقابل بدر الأفق حين أقابله

إلى مسرف في الجود لو أن حاتما ... لديه لأمسى حاتم وهو عاذله

يرى أن(هذا كله في أصله و مغزاه ، وحقيقة معناه ، تشبيه ، ولكن كني لك عنه و خودعت فيه ، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ، ومذهب التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب ، لا يدين لكل أحد يأبى العطف ، لا يدين به إلا للمُروِّي المجتهد) [1].

ولعل هذا الجانب السحري في التخييل ، هو الذي يعطي القدرة على التأثير في المتلقي ، بما له من قوة الإيهام ، حتى يصور الناطق في صورة الجامد ، و الموات الأخرس في صورة الحي الفصيح (فيعطي الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، و يصنع من المادة الخسيسة بدعاً يغلو في القيمة و يعلو و يفعل من قلب الجواهر ، و تبديل الطبائع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام و الأفهام ، دون الأجسام و الأجرام)[2].

وعلى الرغم من نفي عبد القاهر فاعلية الخلق والاختراع عن التخييل ، فإنه يعترف بقدرته على تحريك المستمع ، و هذا في مختلف ضروب الفن ، في الشعر وفي الرسم ، والنحت (فالاحتفال و الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين و تحركهم ، وتفعل فعلا شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو النحت و النقر ، فكما أن

(١) أسرار البلاغة ٢٩٦ .

(٢) نفسه ٢٩٨ .

تلك تعجب و تخلب ، وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة ، لم تكن قبل رؤيتها و يغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ...كذلك حكم الشعر في ما يصنعه من الصور ، و يشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق)[1].

إن تمثيل عبد القاهر الشعر بالرسم و النحت و التصوير ليس جديداً في الموروث النقدي و البلاغي عند العرب ، بل إننا نجد الجاحظ عندما يتحدث عن الشعر ينص على أنه (صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[2]. و لعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول بأن عبد القاهر الجرجاني قد عرف (حين مثل الشعر بالرسم كيف ينقل رأي الجاحظ من ميدان التشابه في الخلق الفني إلى التشابه في التأثير)[3]. ولقد أشرنا إلى هذه الفكرة فيما سبق عندما تحدثنا عما قام به الجرجاني من إيقاع الشبه بين الشعر والرسم و التصوير .

نستطيع من خلال ما سبق القول بأن عبد القاهر قد نظر إلى مصطلح التخييل على أساس أنه ضرب من القياس الخادع الموهم و ذلك حين حكمه محاكمة المنطقي الكلامي فجعله مقابلا للمعاني العقلية الصريحة . ولكنه أعطى للنشاط التخييلي قيمة كبرى من حيث فاعليته في اقتناص الغريب الطريف ، والتأثير على الطرف المتلقي للمعنى . ومن هذا المنطق كان التخييل مرادفاً عنده للسحر ، ولفعل الكيمياء . وكان هو الفاصل المشترك بين جميع الفنون التصويرية ، إلا أن تقسيمه المنطقي للمعاني ، جعله يتناقض في عد الاستعارة من التخييل ، فهو يعدها من التخييل إذا طرق باب الفن بشكل عام ، ولكنه عندما يصل إلى الذكر الحكيم يبعدها عن التخييل ، لأنه قياس خادع ، و القرآن منزه عن الخداع .

---

(١) أسرار البلاغة ٢٩٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ١٣٢/٣ ، ١٣١ .

(٣) عباس إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري ٤٣٧ - دار الثقافة - بيروت ١٩٨١ .

ننتقل الآن إلى النقاد الذين خلفوا عبد القاهر ، لنرى كيفية فهمهم للخيال الشعري و إلى أي مدى اتفقوا أو اختلفوا مع النقاد الذين سبق أن تعرضننا لهم قبلا ، فهذا البطليوسي من رجالات القرن السادس ، يتفق مع ابن رشيق و الجرجاني على أن التخييل ضرب من السحر ، ولذا نجده عندما يتعرض لبيت أبي العلاء :

لعبت بسحرنا و الشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

يرى أن الشعراء كانوا (يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم ، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم ، إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أسقط شعرهم، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم)[1].

ولعل ارتباط مفهوم التخييل بالسحر عند كل من ابن رشيق و الجرجاني والبطليوسي مصدره قرآني بحت كما يتجلى من شرح البطليوسي نفسه ، فلقد ورد مفهوم التخييل في القرآن مرتبطاً بالسحر و الخداع و الإيهام و ذلك في حادثة موسى عليه السلام مع فرعون و السحرة ، كما يتضح لنا من الآية الكريمة ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾[2].

أما ابن خفاجة (٥٣٣هـ) فإنه في معرض حملته على تعصب المتزمتين من فقهاء عصره ، يرى أن الحكم الأخلاقي الديني على الشعر أمر غير صحيح ، لأن الشعر إنما (القصد فيه التخييل) [3]. و هذا الأمر أشار إليه عبد القاهر قبله ، و ركز عليه قبل هذا الشيخ الرئيس ابن سينا كما رأينا من قبل .

لقد اتخذ الزمخشري (٥٣٨هـ) موقفاً محدداً من قضية التخييل ، فخالف عبد القاهر ولم ينظر إلى النشاط التخييلي نظرة منطقية ، أو كلامية و إنما عده تمثيلا للمعنى ، وطريقة فنية جمالية في تقديم المعنوي و تصويره ، حتى يناله الحس ، فيدركه الفهم

---

(١) البطليوسي : ضمن شروح سقط الزند ١/٢٧٦، القاهرة ١٣٦٤هـ .

(٢) سورة طه الآية ٦٦ .

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١١ ـ تحقيق السيد مصطفى غازي ـ دار المعارف ـ الإسكندرية ١٩٦٠ .

أحسن إدراك و إذا كان الزمخشري قد خالف النظرة المنطقية الكلامية لعبد القاهر فقد وافق نظرة عبد القاهر الفنية للتخييل ، حين نفى النظر إليه من ناحية الصدق أو الكذب واكتفى بعده نوعاً من التصوير .

ونتيجة لهذه النظرة الخاصة من الزمخشري للنشاط التخييلي ، فقد درس صور القرآن الكريم على أساس من التخييل ، فتطرق إلى التشبيه التخييلي والاستعارة التخييلية ، وفسر التصوير في الآيات القرآنية على أنه تمثيل ، وتخييل ، ولذا نجده عندما يعرض إلى قوله تعالى: ﴿ لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُۥ خَٰشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ ﴾ يقول عنه: إنه تخييل و تصوير حسي للمعنى، ويجب ألا يحمل على جهة حقيقية أو مجاز .

و الزمخشري عندما يتعرض للتشبيه التخييلي وهو الذي يكون فيه المشبه به غير حسي في قوله تعالى: ﴿ إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين ﴾ يشرح ذلك بقوله: (في أصل الجحيم ، قبل منبتها في قعر جهنم ، وأغصانها ترتفع إلى دركاتها ، و الطلع للنخلة ، فاستعير لما طلع من شجرة الزقوم من حملها إما استعارة لفظية أو معنوية . و شبه برؤوس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهة و قبح المنظر ، لأن الشيطان مكروه مستقبح في طبائع الناس لاعتقادهم أنه شر محض لا يخلطه خير فيقولون في القبيح الصورة: كأنه وجه شيطان، وإذا صوره المصورون جاؤوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهوله... وهذا تشبيه تخييلي)[(١)].

إن التخييل بهذا الفهم تقديم حسي للمعنى ، و تصوير تجسيدي له ، و حتى إن كان المشبه به معنوياً ، أو حسياً في حكم المعنوي ، فإن الأذهان تدرك جزئيات المعنى من خلال ما يتصل به من معان جزئية ملازمة له .

يبين الزمخشري مفهوم الاستعارة التخييلية في قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِىَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ ﴾ ومعنى أمر السماء

(١) الزمخشري : الكشاف ٣٤٢/٣ ـ القاهرة ١٩٣٨ .

والأرض بالإتيان وامتثالهما ، أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه ووجدتا كما أرادهما ، وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع ، وهو المجاز الذي يسمى التمثيل ، ويجوز أن يكون تخييلا ، و يبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كلم السماء و الأرض و قال لهما ائتيا شئتما ذلك أو أبيتماه ، و الغرض من ذلك تصوير قدرته في المقدرات لا غير، من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب [1].

يتضح لنا مما سبق أن الزمخشري لم يحاكم التخييل محاكمة دينية ، وإنما قال بمفهوم (الاستعارة التخييلية) وهو مفهوم لم يقبله الجرجاني ، ورفضه رفضاً مطلقاً ، رغم أنه أشار إليه مرات عديدة أثناء حديثه عن جماليات الاستعارة والتصوير الفني ، في أبيات الشعر التي أوردها ، خاصة في أسرار البلاغة .

وعلى الرغم من أن الزمخشري نظر إلى التخييل نظرة فنية خالصة ، أبعدته عن الحكم الأخلاقي و عن أن يتناول في إطار مفهوم الصدق و الكذب ، أو مفهوم الإيهام والخداع ، إلا أن النظرة السائدة في عصره و قبله و حتى بعده ، كانت تنظر إلى مفهوم التخييل نظرة مريبة ، فهو قرين الخداع و الإيهام و الكذب ، ومن ثم لا يصح أن نطلق هذا اللفظ على كلام الله سبحانه .

ولعل هذا النوع من الفهم للتخييل ، هو الذي دفع أحمد بن المنير (٦٨٣هـ)إلى أن ينكر على الزمخشري استعماله لمصطلح التخييل في تفسير التصوير القرآني ، يقول عنه : (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع ، وقد كثر إنكارنا عليه هذه اللفظة)[2]. و لهذا نجد ابن المنير عندما يفسر الزمخشري قوله تعالى: ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للعظمة يرى بأن هذا القول من الزمخشري (سوء

(١) الكشاف ٣/٤٤٥ .

(٢) ابن المنير أحمد : الانتصاف بهامش الكشاف ١/٥٨٦ .

أدب في الإطلاق ، وبعد في الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق)[1]. إن ما ينكره أحمد بن المنير في التخييل هو أنه مبني على الخداع والإيهام ، و نحن (مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في حق جلال الله تعالى ، وإن كانت معانيها صحيحة ، وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل) [2].

إن الزمخشري يجعل التخييل الصفة الغالبة في القرآن و الحديث ، فهو يرى أنه لا يوجد باب في (علم البيان أدق و لا أرق ولا ألطف من هذا الباب ،ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن و سائر الكتب السماوية . و كلام الأنبياء ، فإن أكثره و عليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً وما أتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث و التنقير)[3]. ولعل هذا التعميم الشديد لفاعلية التخييل في القرآن والحديث ، والكتب السماوية ، هو الذي دفع بأحمد بن المنير إلى أن يحمل على الزمخشري بشدة و قسوة .

لقد وقف ابن بسام (٥٤٢هـ) من الشعر موقف المنتقد المهاجم ، فهو ينطلق من موقف ديني أخلاقي في الحكم على الشعر وخاصة شعر المحدثين ، لإدخالهم المعاني الفلسفية في أشعارهم ، ومن هنا فالشعر عنده (جده تمويه و تخييل وهزله تدليه وتضليل ، وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم)[4].فالتخييل عنده كما هو الحال عند عبد القاهر الكلامي المنطقي ، تمويه و خداع وتضليل

وعلى الرغم من حملة ابن بسام على الشعر في عصره ، لاستعماله المعاني الفلسفية إلا أننا نجده معجباً أشد الإعجاب باختراعات المتنبي ، و ابتكارات أبي العلاء ، و هذا

(١) نفسه ١/ ٢٩٢ .

(٢) نفسه ٣/ ١٦٣ .

(٣) الكشاف ٣/ ٣٣٤ .

(٤) ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة القسم الأول من المجلد الأول ٧ ـ القاهرة ١٩٣٩ .

رغم تناولهما للمعاني الفلسفية في أشعارهما ، ولعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول (ويبدو من هذا الموقف أن ابن بسام الناقد النافذ النظر وابن بسام المتدين في صراع لا يجد له صاحبه حلا)[1] .

إن حملة السابقين على النشاط التخييلي ، ووصمهم إياه بالإيهام و الخداع والتضليل لا ينفي فاعلية التخييل ، وقدرته على التأثير في المتلقي من خلال التشكيل الجمالي للمعنى ، و القدرة على مخاطبة الجانب الوجداني في النفس الإنسانية وكذلك الجانب التصويري في المخيلة ، وهؤلاء النقاد أنفسهم يعترفون ولو ضمنياً بهذه القدرة للتخييل ، وإلا لما كان لحديثهم عن تأثيره في المتلقي وقدرته على الإيهام و إيقاع الظن كبير معنى.

لقد رأينا أن الزمخشري قصد بالتخييل تقديم المعنى ، وتصويره تصويرا يسهل معه على الذهن إدراكه دون الحكم على هذه الصورة في حد ذاتها ، ودون الأخذ الحرفي بمكونات الصورة التخييلية ، ولذا نجده عندما يفسر قوله تعالى : ﴿ وَٱلْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ وَٱلسَّمَـٰوَٰتُ مَطْوِيَّـٰتٌۢ بِيَمِينِهِۦ ﴾ يرى أن الهدف من وراء هذا التصوير التخييلي ، إذا ما نظرنا إليه بوصفه صورة كلية هو (تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز)[2].

فالزمخشري هنا يوسع من مجال التخييل ، ويجعل منه موقفاً وسطاً بين الحقيقة و المجاز ، وهذا عكس ما ذهب إليه ابن أبي الأصبع ، فقد ضيق مفهوم التخييل الواسع عند الزمخشري ، و الذي يشمل جميع أنماط التصوير و ضروب البيان وقصر مجاله على الاستعارة فقط [3].

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٥٠٥ .

(٢) الكشاف ٣/ ٣٩ .

(٣) ابن أبي الإصبع : بديع القرآن ٢٤ ، ٢٣ . تحقيق حفني شرف . نهضة مصر . القاهرة ١٩٥٧ .

أما ابن الزملكاني ، فقد خالف ابن أبي الإصبع ، وكان أوسع مدى منه في إدراكه لمفهوم التخييل فلم يقصره على الاستعارة فقط ، أو على ضرب معين من الألوان البلاغية أو البيانية ، وإنما وسع مجاله ، وأطلقه من ربقة التحديد ،فعمم في تعريفه له ، وقال بأنه (تصوير) فالتخييل عنده تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان كقوله تعالى : ﴿ وَٱلۡأَرۡضُ جَمِيعٗا قَبۡضَتُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطۡوِيَّٰتُۢ بِيَمِينِهِۦۚ ﴾ ... ولا تجد باباً في علم البيان ألطف منه ولا أدق ولا أعون على تعاطي المتشابهات)[1].و هذا الفهم للتخييل قريب إلى حد بعيد ، من فهم الزمخشري ، بل إن ابن الزملكاني يتخذ من الآية نفسها شاهداً على كلامه ، كما أن هذه النظرة قريبة من نظرة عبد القاهر الجرجاني عندما يحاكم التخييل محاكمة فنية ، فيرى أنه ،(مفتن المذاهب ، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيماً و تبويباً)[2].

لقد اعترف النقاد في معظمهم بسعة الخيال ، وغنى المجال الذي يأخذ فيه النشاط التخييلي فاعليته ولذا فهم لم يقصروه على جانب بلاغي معين ، ولم يحددوه بمجال بياني محدد ، وإنما اتفق جميعهم على أنه ضرب من التصوير ، لتقديم المعنى و بيانه ، في ذاته أو في مقدار قوته و ضعفه ، و الغرض منه الإثبات وترسيخ المعنى لدى المتلقي ، ولم يشذ عن هؤلاء - في ما نعلم - إلا ابن أبي الإصبع الذي قصر مفهوم التخييل على جزء من البيان هو الاستعارة ، فضيق بذلك مجال النشاط التخييلي ، وقصره على الصورة الاستعارية . ولسنا ندري كيف استقام له هذا ، مع العلم بأن الأساس في الاستعارة التشبيه ، فلماذا لا يدخل التشبيه إذن مجال التخييل ؟

---

(١) ابن الزملكاني : التبيان في علم البيان ١٧٨ - تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي - بغداد ١٩٦٤ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣١ .

لقد رأينا أن النقاد المسلمين أعطوا التخييل مجالا واسعاً ، فقرنوه بالأنماط البلاغية ، وبمفهوم التصوير ، وقارنوا بذلك بين الشعر و الرسم و النحت ، إلا أنهم في معظمهم اتفقوا على أن الصورة التخييلية تأتي تابعة للمعنى لا خالقة له ، بمعنى أنهم نفوا عن التخييل أهم ميزة فيه ، ألا وهي قدرته على ابتكار عوالم جديدة ، وصور مبتدعة ، حتى وإن أتى في سياق التعبير عن معنى لإثباته أو تأكيد قوته وصفته.

لعل هذا التصور لفاعلية التخييل ، يجعلنا نرى بأن التخييل ، في النقد القديم يأتي بمعنى الكاشف المجلي للفكرة ، لا الخالق لها

(فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً ، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل ، أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة ، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل و التشابه بين المختلفات ثابت و قديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة و العادة عن الخفي)[1].

وحتى إذا وصلنا إلى متأخر نسبياً كابن الأثير (٦٣٧هـ) فإن هذه النظرة إلى مفهوم التخييل تظل على حالها ، فالتشبيه و التمثيل عند ابن الأثير ، وسيلتان من وسائل التخييل التى يعتمدها الشاعر (وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه)[2].

لقد تناولنا في ما سبق علاقة الخيال بالصور الفنية ورأينا أن النشاط التخييلي يقوم دعامة أساسية في تشكيل الصور الفنية وتتضافر مجموعة الأنماط البلاغية والأنواع البيانية ضمنها بإمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية ، وعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت بالمنظور النقدي محصورة في تقديم ما هو كائن

(١) الصورة الفنية ١٩٥ .

(٢) ابن الأثير ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٣٩٤/١ ـ تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٩ .

فقط ، أي تأكيد صفة من صفاته ، فإن التخييل شكل الدعامة الأساسية التي انطلق منها النقاد في محاكمة الصور محاكمة فنية ، و في هذا الإطار أخذ التخييل مفهوماً بلاغياً ، مرتبطاً أشد الارتباط بالأنواع البيانية من تشبيه ، واستعارة و مجاز ، كما أنه اتخذ معنى نفسياً سيكلوجياً ، وذلك عندما ربط تأثيره في نفوس المتلقين بتأثير السحر و الكيمياء واتخذ من جهة ثالثة بعداً جمالياً فنياً مرتبطاً بالتصوير ، وذلك عندما قرن لصناعة التزويق و الصنعة [1].

التخييل و التقديم الحسي :

لقد رأينا أن مفهوم التخييل ، عند النقاد المسلمين ، ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم التقديم الحسي للمعنى وما ذلك إلا لارتباطه بمختلف ضروب البلاغة ، وخاصة القسم البياني منها . وإذا نظرنا إلى فكرة التقديم الحسي للمعنى ، وإخراج هذا المعنى من الكمون إلى الظهور و من الخفاء إلى التجلي ، لرأينا أنها فكرة قديمة ، ترعرعت في أحضان الفلاسفة ، وأفاد منها البلاغيون و المفسرون في دراسة الأسلوب القرآني ، فهذا الرماني ، عندما يأتي إلى دراسة تشبيهات القرآن ، واستعاراته ، يرى أن وظيفتها إخراج الكامن إلى الواضح ، مع الربط بين عملية التوضيح هذه ، و بين التقديم الحسي بشكل خاص ، وهذا انطلاقاً من مقولة مفادها أن ما تقع عليه الحواس أشد رسوخاً في الذهن ، وأقرب إلى الأفهام مما لا تقع عليه .

١ـ الرماني (٣٨٤هـ) :

على أساس التقديم الحسي للمعنى ، يقسم الرماني التشبيه إلى أربعة أنواع هي :

١ـ إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة .

٢ـ إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما تجري به عادة .

٣ـ إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها .

(١) دلائل الإعجاز ١٧٩ ، ٢٥١ .

٤ـ إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها [١].

والحقيقة أن هذه التقسيمات المنطقية للتشبيه ، يمكن أن تلخص في تقديم المعنوي في صورة الحسي نفسه ، أو تقديم الحسي نفسه إذا كان غامضاً ، أو غير مألوف ، أو بعيداً في المعنى ، في صورة الحسي القريب ، حتى تدركه الأفهام من أقرب طريق .

لقد ركز الرماني على مفهوم التقديم الحسي للمعنى في دراسته للاستعارات القرآنية فرأى أن نوعية التقديم الحسي فيها عينية ، فالإحالة فيها على الإدراك البصري هي الصفة الغالبة ، ولهذا فهو يتوقف عند استعارات قرآنية كقوله تعالى يصف نار الجحيم : ﴿ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلْغَيْظِ ﴾ وقوله : ﴿ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ﴾ وقوله : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ وقوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ و قوله : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ . فيرى في هذه الأنماط الاستعارية كلها أنها أبلغ من أي تعبير آخر ، وذلك (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس) [٢] (ولما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس)[٣] و(لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يقع عليه الإدراك)[٤].

إن الرماني يؤكد الجانب البصري في التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يتعرض بالدراسة لقوله تعالى : ﴿ لِتُخْرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾ يرى أنه أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار) ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ﴾ فهو أبلغ و أبين (لما فيه من الإحالة على إدراك البصر).

لقد تأثر النقاد الذين جاؤوا بعد الرماني ، بنظرته هذه لأنماط التشبيه و الاستعارة ،

---

(١) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ٧٥ ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ـ تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ـ دار المعارف د.ت .

(٢) نفسه ٨٠ .

(٣) نفسه ٨٤ .

(٤) نفسه ٨٥ .

فركزوا على أنها تقديم حسي للمعنى ، ومن هنا يصبح النشاط التخييلي عميق الصلة بالتقديم الحسي ، إذ يتناول العناصر التي يركب منها الصورة من عالم الحس فيحيل عليه.

ومن هذا المنطلق نجد ابن جني(٣٩٢هـ) يقرن المجاز ، بشكل عام بالتقديم الحسي ، ويقرن التقديم الحسي بالتخييل ، فهو يرى أن قوله تعالى: ﴿ وَأَدْخَلْنَٰهُ فِى رَحْمَتِنَآ ﴾ مجاز تم فيه نقل المعنوي إلى الحسي ، و شبهت فيه الرحمة بما هو مدرك بالحواس ، تقريبا لهذا المعنوي من الأفهام ، فأخرج إلى حيز ما يشاهد و يلمس و يعاين ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: ولو رأيتم المعروف رجلا رأيتموه حسناً جميلا ، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، و يعظم من قدره بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله وأنوه صفاته وذلك بأن تتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً) [١]. فهنا يقترب ابن جني إلى حد بعيد من فهم الرماني لفاعلية التصوير المجازي ويركزعلى اقتران التخييل بالتصوير و التقديم الحسي .

٢ـ العسكري أبو هلال (٣٩٥هـ) :

يعد أبو هلال العسكري أبرز من يظهر عنده فهم الرماني للتشبيه ،والاستعارة فهو ينقل عنه نقلا حرفياً ، في كثير من المواضع ، وليس أدل على هذا من تقسيمه التشبيه إلى أربعة أنواع ، هي نفسها الأنواع الأربعة التي نص عليها الرماني من قبل [٢] . بل إننا نجد أبا هلال يتعرض بالدراسة للآيات نفسها التي أوردها الرماني للتدليل على التقديم الحسي البصري في التصوير البلاغي . فهو ـ أبو هلال ـ يرد بلاغة التصوير في قوله تعالى : ﴿ فَنَبَذُوهُ وَرَآءَ ظُهُورِهِمْ ﴾ إلى ما ترتكز عليه من (إخراج ما لا يرى إلى ما يرى)[٣]، وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا رَأَيْتَ ٱلَّذِينَ يَخُوضُونَ فِىٓ ءَايَٰتِنَا ﴾، وقوله

(١) ابن جني : الخصائص ٢/٣٤٤، ٣٤٣ ـ تحقيق محمد علي النجار ـ الطبعة الثانية ـ بيروت د.ت .

(٢) ينظر الصفحة ٣٣٠ من هذا البحث .

(٣) الصناعتين ٣٠٢ .

تعالى : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ ، (أخرج ما يرى من تنقصهم بآيات القرآن إلى الخوض الذي يرى وعبر عن فعل إبليس الذي لا يشاهد بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد)[1] وكذلك قوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ حقيقته خطأ لأن الاعوجاج مشاهد و الخطأ غير مشاهد.

إن أبا هلال يكثر من الشواهد القرآنية ، للتدليل على التقديم الحسي الذي تتوخاه جميع أنماط البيان ، ولكنه لا يأتي بشيء جديد في هذا المضمار و إنما يقتصر على ما أورده الرماني في هذا المجال فقط .

ولعل أبا هلال لم يكن بدعاً بين غيره من الدارسين ، فلقد تشابهت نظرتهم إلى التصوير ، و التخييل و علاقته بالتقديم الحسي فجاءت آراؤهم متقاربة لتأثر بعضهم طريق من تقدمه ، ولذا جاءت آراء ابن جني وأبي هلال و الباقلاني [2] قريبة إلى حد كبير من آراء الرماني .

إن تركيز النقاد السابقين على فكرة التقديم الحسي للمعنى هو الذي جعلهم ينفرون من عكس هذا المعنى أي تقديم الحسي في صورة المعنوي و المدرك الواقع تحت الحواس في صورة المجرد وهو في الحقيقة ، نفور من الشعر المحدث ، وانتصار للقديم على الحديث ، و لهذا يرفض العسكري (تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر وهو رديء) ، و لذا فهو عندما يتناول قول أبي تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع يعوضه صفوح من ملول
فصرت أذل من معنى دقيق به فقر إلى معنى جليل

يستقبحه و يستهجنه و يمجه ذوقه ، لأن الشاعر فيه قد أخرج (ما يقع عليه الحاسة

---

(١) نفسه ٣٠٣ .

(٢) الباقلاني : إعجاز القرآن ٣٧٢ ، ٣٩٩ ، ٤٠٦ - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٤ .

إلى ما لا يقع عليه وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر)[1]. و مثال هذا أيضاً قول الشاعر :

ونـدمان سـقيت الـراح صرفـاً وأفـق الليـل مرتفـع الـسجوف

صـفت و صـفت زجاجتهـا عليهـا كمعنـى دق في ذهـن لطيـف

فاشتراط جودة التصوير بالتقديم الحسي للمعنى ، فيه ضرب من التضييق على فاعلية النشاط التخييلي المتضمن في الصورة الفنية ، بل إن اشتراط أبي هلال في التصوير الجيد ، أن يعتمد في التقديم الحسي على ما هو متعارف عليه ، يعد تضييقاً لواسع ، و تجميداً لقدرة خلاقة و دعوة إلى الركود و تكرار ما قيل وما هو متعارف عليه فهو يرى أن (الطريقة المسلوكة في التشبيه و النهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين تشبيه الجواد بالبحر و المطر و الشجاع بالأسد و الحسن بالشمس و القمر ... والجبان بالصِّفْرد.. و القاسي بالحديد و الصخر).

وهذه النظرة ، في حقيقة الأمر اتباعية تكرارية ، تقتل الابتكار الذي يفيده التصوير الفني ، وتنفي عن التخييل كل إبداع بحيث تصبح الصور قوالب جامدة يستخدم الفنان منها ما يوضح معناه ، و يقدم فكرته للمتلقي كأبين ما يكون التوضيح ، فإذا أردت التعبير عن الجبن وجدت صورة الصفرد أمامي ، وإذا أردت مدح كريم شبهته بالبحر والمطر و هكذا . ولا يخفى ما في هذه النظرة من تحامل على القوة الخلاقة ، الكامنة في النشاط التخييلي ، وفي ضروب التصوير الفني في الشعر ، أو النحت أو الرسم أو غيرها من الفنون ..

٣ـ المرزوقي (٤٢١هـ):

أما المرزوقي فإنه يفيد من نظرة الرماني التي قدمنا ، و يتأثر خطوات أبي هلال العسكري ، فهو يربط التشبيه بالتصوير ، و التقديم الحسي للمعنى ، فهو يرى في قول

(١) الصناعتين ٢٥٦ ، والصفرد : ضرب من الغنم قبيح .

حاتم :

وعاذلة قامت علي تلومني	كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

أنه نوع من التصوير ، وضرب من التقديم الحسي للمعنى (يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان)[١].

و يأتي إلى قول شهل بن شيبان :

مشينا مشية الليث	غدا و الليث غضبان

فيرى أن فيه تشبيهاً يخرج (ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه)[٢].

أما قوله :

وطعن كفم الزق غدا و الزق ملآن

فهو تصوير أبرز فيه الشاعر (ما يقل في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه)[٣].

و أما النمط الآخر من التقديم الحسي البصري ، الذي يقوم به التصوير للمعنى ، فيستشهد له المرزوقي ببيت ربيعة بن مقروم :

وألد ذي حنق علي كأنما	تغلي عداوة صدره في مرجل

ففي هذا البيت تقديم حسي عيني إذ أخرج الشاعر فيه (ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى و صار كالمشاهد)[٤] .

فالغاية من التصوير عند المرزوقي التقديم الحسي للمعنى ، و إبراز المعنى من الخفاء إلى التجلي ومن البعيد إلى القريب . و هذه النظرة هي النظرة ذاتها التي نظر بها النقاد الأسبقون إلى النشاط التخييلي في عملية التصوير ، بحيث عدوه تابعاً للمعنى ، موضحاً له أو لصفته ، لا خالقاً مبتكراً لهذا المعنى .

---

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٧١١/٤ ـ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٣ .

(٢) نفسه ٣٦/١ .

(٣) نفسه ٣٧/١ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ٦٤/١ ، ٦٣ .

و المرزوقي يتتبع خطوات الرماني و أبي هلال العسكري في تقسيمه الرباعي السابق الذي رأيناه عند أبي هلال [1] من قبل و عند الرماني قبله .

٤. عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) :

أما عبد القاهر الجرجاني فقد توسع في فكرة التقديم الحسي للمعنى ، كما توسع في دراسته للمعاني التخييلية ، بعد أن عدها داخلة في ميدان التصوير البلاغي ، و البياني بوجه خاص . و لقد رأينا أن عبد القاهر يقرن التشبيه ، والاستعارة و الكناية و مختلف ضروب المجاز بالنشاط التخييلي . ومن هنا يصبح التخييل غاية هذه الأنماط البلاغية ، في الوقت الذي تشكل فيه هذه الأنماط الدعامات التي يرتكز عليها التخييل و يستند إليها . و من هنا فإن أي حديث لعبد القاهر عن هذه الأنماط ، أو عن التصوير البلاغي ، يمكن أن نعده حديثاً عن النشاط التخييلي.

يعد عبد القاهر التشبيه و الاستعارة و الكناية ، وغيرها من ضروب المجاز ، وسائل للتقديم الحسي للمعنى، إذ تعمل على تجسيمه و إظهاره و تقريبه من الأفهام و المدارك حتى يتوصل إليه من أقرب طريق و لهذا نجد عبد القاهر ، يعد التشبيه المأخوذ من المحسوسات ، للمعاني و المعقولات ،هو الأصل . و أما ما سواه فمتفرع عنه ، إلا أننا نجده عندما يأتي إلى الحديث عن أنواع الاستعارة ، من جهة المشبه به ، يقسمها إلى ثلاثة أنماط (أحدها أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة ، والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة ، والثاني أن يؤخذ الشبه من الأشياء و المحسوسات لمثلها، إلا أن الشبه مع ذلك عقلي ، والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول)[2].

ومن هنا فعبد القاهر يصنف الاستعارة في إطار تشبيه العقلي بالحسي ، أو الحسي بالحسي أو العقلي بالعقلي . و يعد الضرب الأخير هو الأبلغ و الأجود ، ولذا يطلق

---

(١) ينظر الصفحة ٣٣٢ من هذا البحث .

(٢) أسرار البلاغة ٥٠ .

عليه (الصميم الخالص من الاستعارة)[١] (وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها و يتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها و تصرفها)[٢] .

إن عبد القاهر ، عندما يبعد الاستعارة عن مجال الحس ، يعطي للنشاط التخييلي أبعاداً غير محدودة ، و يفسح أمامه المجال واسعاً للتفنن في طرق التصوير، و لعل انطلاق التخييل بعيداً عن مجال الحس هو الذي فك من قيوده ، لأن الصورة الحسية ، أو المعتمدة على عناصر من المحسوسات تظل أبداً مقيدة بحدود هذه العناصر و بحقيقة الأشياء ، هذا بالنسبة لمن ينظر إلى الفن نظرة منطقية حرفية .

يربط عبد القاهر بين مفهوم التخييل و التمثيل . و يركز على اعتماد التمثيل التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يفسر العلة في التأثير الذي يتمتع به التمثيل نجده يرجعه إلى التقديم الحسي بوجه خاص ذلك (أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، و تأتيها بصريح بعد مكني ، و أن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، و ثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس . وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار و الطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس يفضل المستفاد من جهة النظر و الفكر في القوة و الاستحكام ..

و معلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس و الطباع ... و إذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، و بالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس ...فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم و للجديد الصحبة بالحبيب القديم .. كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب و يقول ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت)[٣] . فعبد القاهر من خلال هذا النص يعطي

---

(١) نفسه ٤٩ .

(٢) نفسه ٥٠ .

(٣) نفسه ١٠٣، ١٠٢ .

للتقديم الحسي في عملية التخييل أهمية بالغة ، لأن المحسوسات أقرب إلى الأفهام تناولا لما بينها من الألفة و سبق المعرفة .

وهذا يعني أن النشاط التخييلي رغم ما فيه من مجانبة للصدق و ابتعاد عن الواقع ، فإنه يظل مرتكزاً على عناصر من الحقيقة و الواقع . و لما كان الغرض من هذا النشاط إثبات معنى الشيء أو صفته ، أو إظهاره من الخفاء إلى الجلاء ، كانت الحاجة في هذا إلى تشبيهه بما هو معروف . و المعرفة الإنسانية تأتي في بدايتها عن طريق الحواس ، لا محالة ، ومن هنا كان التقديم التصويري للمعنى تقديماً حسياً .

يركز عبد القاهر على علاقة التخييل بالتقديم الحسي في أثناء حديثه عن التشبيه المقلوب ، الذي يدخله في باب التخييل إذ لا يصح التشبيه بهذا المعنى إلا إذا فهم على أنه تخييل ، (كذلك لا يصح أن تقول : هذا مسك كخلق فلان إلا على ما قدمت من التخييل ... فأما أن يكون القصد بيان حال المسك ، على حد قصدك أن تبين حال الشيء المشبه بحلك الغراب في السواد ، و المشبه بالعسل في الحلاوة فما لا يكون . كيف و لولا سبق المعرفة من طريق الحس بحال المسك ، ثم جريان العرف بما جرى من تشبيه الأخلاق به ، و استعارة الطيب لها منه ، لم يتصور هذا الذي تريد تخييله من أنا نبالغ في وصف المسك بالطيب ، تشبيهاً بخلق الممدوح.. ولو لم يتقدم ذلك و لم يتعارف ، ولم يستقر في العادات ، لم يعقل لهذا النحو من الكلام معنى ، لأن كل مبالغة و مجاز فلا بد من أن يكون له استناد إلى حقيقة [1].

ولعل نظرة عبد القاهر إلى التخييل على أساس أنه تقديم حسي هي التي جعلته يشبه الشعر بالرسم و النحت ، و يرى أن أثره في المتلقي شبيه بأثر الصور المرسومة والتماثيل المنحوتة ، و الخطوط المنقوشة لأن هذه الفنون جميعها إنما تقدم المعنى من خلال صورتخيله في نظرالمتلقي بشكل حسي مرئي ومن هنا كان تأثيرها قوياً في النفس

(١) أسرار البلاغة ٢٠٥ .

لقربها من الحواس فكان الاهتمام بصنعة التصويرات و التخييلات الشعرية ، اهتماماً بالجانب الفني ، و الجانب التأثيري للشعر نفسه ، بل إن الشعر نفسه تخييل يسعى إلى التأثير في المتلقي حسياً ، و من هنا كانت الصور التخييلية في الشعر شبيهة بمثيلاتها في الرسم و التصوير ، و النحت ، (فكما أن تلك تعجب و تخلب ، و تروق و تونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، و يغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، و يشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق ، و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب) [١]

ولعل هذا الجانب التصويري الحسي في التخييل الشعري ، هو الذي جعل عبد القاهر يربط بين الشعر و الصياغة ، فيقابل المعنى المادة ، واللفظ الصياغة ، و العمدة الفنية في هذا و ذاك الصياغة ، لأن التخييل يتم بها . و(كما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، و في جودة العمل و رداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . و كما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام ، و هذا قاطع فاعرفه) [٢] . إن هذا النص يدل دلالة قاطعة على أن العمدة في التخييل و التقديم الحسي للمعنى الصياغة أي طريقة التخييل و التصوير . وهذه النظرة في حقيقة الأمر قديمة سبق أن أشار إليها الجاحظ [٣].

إن مفهوم عبد القاهر للتقديم الحسي ، المرتبط بالتخييل و التصوير ، في الألوان

(١) أسرار البلاغة ٢٩٧ .

(٢) دلائل الإعجاز ١٧٩ ، ٢٥١ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ٣/١٣١ ، ١٣٣ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة ١٩٤٨ .

البيانية و الأنماط البلاغية ، في الشعر العربي بشكل عام ، قد يكون مستمداً مما قدمه الرماني ، عندما ربط الاستعارة و التشبيه و المجاز بشكل عام ، بالتقديم الحسي ، ثم جاء ابن جني ، وأبو هلال العسكري و المرزوقي فاقتفوا آثاره . و قد يكون عبد القاهر متأثراً بما جاء في خطابة أرسطو من قدرة الاستعارة على تشخيص المعنوي ، و جعل غير الناطق ناطقاً ، و الجامد حياً و الأعجم فصيحاً مبيناً ، ذلك أن (من أنواع الاستعارة اللفظية أن تجعل أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس) [1]. و قد يكون ربط عبد القاهر بين الشعر و بين الرسم و النحت ، جزءاً من هذا التأثر بالفكر اليوناني سواء أكان تأثراً مباشراً بما ترجمه المترجمون ، أو الشراح عن هذا الفكر ، أم تأثراً بمن تأثر بهذه الترجمات والشروح ، لأن فكرة المقارنة بين الشعر و التصوير بشكل عام قد ظهرت متقدمة على عبد القاهر في شكلها الجنيني عند الجاحظ .

إن إلحاح عبد القاهر على المقارنة بين الشعر و الرسم نابع من فهمه العميق لجوهر الفن ، و طبيعته . فكل من الشعر و الرسم يعتمد التصوير ، و يتخذ من النشاط التخييلي عماداً في مخاطبة المتلقي ، وإن اختلفت طبيعة التوجه الخطابي بينهما ، لاختلاف وسائل كل فن ، رغم اتفاقهما في الوسيلة العامة ، و هي التصوير و التخييل فالشعر يعتمد الألفاظ ، أو الأقاويل المخيلة ، كما يسميها الفارابي . و الرسم يعتمد الأصباغ ، و الألوان ، و تناسب الظلال ، و نتيجة لهذا فإن الشعر بما يعتمده من نشاط تخييلي يخاطب مخيلة المتلقي ، و يكون الناقل لهذا الخطاب إما سمعياً ، إذا كان الشعر إلقاء ، وإما بصرياً إذا كان قراءة ، و قد يكون سمعياً بصرياً معاً . و أما الرسم فإنه يخاطب مخيلة المتلقي بصرياً فقط . و لهذا فإن كلا من الشاعر والرسام يقدمان المعنى

(١) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء ٢٣٠ ـ تحقيق محمد سليم سالم ـ الإدارة العامة للثقافة ـ القاهرة ١٩٥٤ .

المخيل حسياً ويقصدان (إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)[1].

إن المقارنة بين الشعر و الرسم من حيث يعتمد كل منهما الجانب الحسي في تقديم المعنى ، مقارنة صائبة ركز عليها عبد القاهر كما رأينا ، و قد يكون متأثراً في هذا بابن سينا ، الذي رأى أن الشاعر (يجب عليه أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء يحسه ...مع حفظ للطبيعة الشعرية و للمحسوس المعروف عن حال الشعر)[2].

ومهما تكن نظرة النقاد إلى علاقة التخييل بالجانب التصويري ، في الفن بوجه عام فإنهم قد ركزوا على الطبيعة الحسية للنشاط التخييلي ، و نبهوا إلى أنه يعتمد على مرتكزات من الواقع تأتي معها الصور التخييلية ، ولها سنخ في العقل ، و دعائم من الحس ، لأن تخييل المعنى في ذهن المتلقي مهما كانت طبيعة التخييل يعتمد على إعمال الفكر و الروية للإصابة في التصوير ، و هذا ما سنعرض له في الجزء التالي .

النشاط التخييلي و الجانب العقلي في التصوير :

كثيراً ما يرتبط مفهوم الخيال بذلك الجزء من النشاط التصويري ، الذي يقوم فيه الإنسان باستحضار صور غائبة عن الحس وتصويرها في الذهن . و لا نعني باستحضار الصور عملية استرجاع لها كما هي عن طريق الذاكرة وإنما نعني به تلك القدرة الكامنة في النشاط التخييلي ، و التي يستعرض معها عناصر الصور ليفككها و يركبها ، ويؤلف بينها . و يحيل المختلفات المتباعدات إلى مؤتلفات قريبة . و على الرغم مما في هذا الفعل من الابتكار ، و القدرة على الابتداع و الاختراع فإن النقاد كما رأينا ، لم يعطوا النشاط التخييلي هذه الصفة ، وإن كانوا يعترفون ضمنياً من خلال دراستهم لأنماط الصور الفنية بابتكاريته. و بهذا المعنى لمفهوم التخييل ، يغدو التخييلي عندهم مقابلا للعقلي ، وخاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي قسم المعاني قسمين متقابلين : قسم

---

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ١٥٨ صمن فن الشعر. تحقيق عبد الرحمن بدوي. ١٩٥٣.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء١٨٩ ضمن فن الشعر. تحقيق بدوي .

عقلي و قسم تخييلي .

ولكن إذا كان القسم التخييلي يأتي مقابلا للقسم العقلي، فهل هذا يعني أن التخييل لا يعتمد العقل ؟ الحقيقة أن المطالبة بتحكيم النظرة العقلية في الشعر ، وهو جزء من الفن ، وجدت في وقت متقدم و نجد جذورا ضمنية لها عند الجاحظ عندما عد الشعر صناعة ، و الصناعة تتطلب فهما وروية و إعمالا للفكر. ونجدها عند ابن طباطبا (٣٢٢هـ) الذي طالب الشاعر في عياره بمجموعة من الأدوات يجب أن يتقنها حتى يستقيم له فنه ، كالثقافة اللغوية ، و معرفة أنساب العرب وأيامها ، و رواية الأدب ، وتبقى هذه الأدوات غير ذات نفع كبير إن لم تخضع لرقابة العقل ، ذلك أن جماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد[1] ولا يقتصر عمل العقل على الفنان المبدع ، وإنما يتعداه إلى الشخص المتلقي ، الذي يحكم على تجربة الشاعر ، فيقبل ما قبله العقل و يرد ما رفضه . ومن هنا يصبح العقل هو العيار الأساسي للشعر ، فما قبله واصطفاه فهو واف و ما مجه و نفاه فهو ناقص[2].

ولا يخفى ما في نظرة ابن طباطبا هذه من التهميش لدور التخييل ، فالنشاط التخييلي في الفن يأتي بهذا المعنى لاحقاً لفعل العقل مستمداً منه ، و كأن التخييل فعالية ثانوية تأتي بعد العقل ، صحيح أن للعقل دوراً في إمداد التخييل بالقدرة على تجميع عناصر الصورة و التأليف بين المختلف أوالمتباعد منها .ولكن العقل بهذا المعنى يقوم بدور المساعد فحسب . إنه ـ كما عبر الخليل بن أحمد عن نفسه ـ كالمسن يشحذ و لا يقطع ، و تبقى الفعالية الأساسية في ميدان الفن للتخييل .

هذه النظرة عند ابن طباطبا نجد لها صدى عند المرزوقي .فعيار المعنى عنده العقل . و ما اعتمد العقل خرج مكتملا وافياً لا نقص فيه . و ما لم يعتمد من المعاني العقل فإن

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ٥.

(٢) نفسه ١٤.

النقص يلحقه بالمقدار الذي نقص من اعتماده على العقل [١] . وهي النظرة ذاتها عند ابن سنان فالعقل و العلم عيار للشعر عنده.[٢]

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يركز على هذه النظرة ، و يتوسع فيها ، ويجعل للنشاط التخييلي في تركيب الصورة دعامة من العقل ، و عماداً من الفكر ولهذا فإن (ما كان العقل ناصره ، و التحقيق شاهده فهو العزيز جانبه ... هذا ومن سلم أن المعاني المعرقة في الصدق ، المستخرجة من الحق في حكم الجامد الذي لا ينمى ، والمحصور الذي لا يزيد ، وإن أرادت بطلان هذه الدعوى ، فانظر إلى قول أبي فراس :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس) [٣].فالجرجاني ههنا ينظر إلى معنى العقلي بوصفه المعنى الذي يتقبله العقل من جهة صدقه ، و قربه من الحقيقة . ومن هنا يصبح المعنى العقلي مرادفاً للمعنى الحقيقي الصريح الذي يتضمن الحكمة أو الموعظة أو المثل [٤].

ولعل الشيء الذي جعل الجرجاني يركز على جانب العقل هو ارتكاز الصور البلاغية و النشاط التخييلي ، على معطيات الواقع كما رأينا من قبل عندما تعرضنا لعلاقة التخييل بالتقديم الحسي للمعنى ، ولما كانت معطيات الواقع أموراً محسوسات مدركة على أوضاعها كما هي ، و كان النشاط التخييلي يأخذ بجزئيات هذا الواقع ليجمع بينها ، و يؤلف المختلف منها ، ليخرج بالمعنى المراد تخييله فقد احتيج إلى ضابط ينظم عملية التخييل ، بحيث يتقبل المتلقي الصورة الفنية ، دون أن تثير عنده شكوكاً و ريباً في مدى مصداقية هذه الصورة . ومن هنا تكتسب قوة الإيهام في الصورة الفنية قوة البرهان في

---

(١) المرزوقي : شرح الحماسة ٩/١.

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢٦.

(٣) أسرار البلاغة ٢٣٨.

(٤) يلاحظ ههنا أن المعنى العقلي يتداخل مع المعنى التخييلي عند عبد القاهر .

العلم ، لاعتمادها في الأساس على العقل .

ولما كان التخييل يعتمد اعتماداً أساسياً على الجمع بين عناصر الصورة ، وإيجاد الائتلاف بين الأشياء المختلفة ، لأن التخييل ضرب من الابتكار و الإبداع وليس استنساخاً حرفياً للواقع ، فإن عبد القاهر يرى أنه (ما شرفت صنعة ، ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر .. إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ... ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات ، و ذلك بين لك فيما تراه من الصناعات و سائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها ، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل و الهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، و الائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، و الحذق لمصورها أوجب)[1] .

لقد طرح ابن رشيق(٤٥٦هـ) من قبل مفهوم إحداث التقارب بين البعيدين ، وإيقاع الائتلاف بين المختلفات ، عندما قال : (وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين ، حتى تصير بينهما مناسبة و اشتراك).[2]

إن إعمال العقل للجمع بين المتباعدات أمر أساسي في التخييل ، ومن هنا كان التشبيه ، و التمثيل و الاستعارة و المجاز بشكل عام أموراً مشروطة في جودتها وقدرتها على إيجاد الصورة الناجحة بالإصابة و الملاءمة في الجمع بين المتباعدات، و لهذا ينبه الجرجاني إلى أن التشبيه بالبعيد أحسن من التشبيه بالقريب لأنه يخرج المتلقي من حيز اللامبالاة ، إلى فضاء الدهشة الفنية و التعجب ويعطي مثلا على هذا إنشاد عدي بن الرقاع جريراً قصيدته التي مطلعها :

عرف الديار توهماً فاعتادها من بعد ما شمل البلى أبلادها

فلما بلغ قوله (تزجي أغن كأن إبرة روقه) رحمه جرير و قال : (قد وقع ما عساه

(١) أسرار البلاغة ١٢٧.

(٢) العمدة في محاسن الشعر ١.

يقول وهو أعرابي جلف جاف ، فلما قال : قلم أصاب من الدواة مدادها ، استحالت الرحمة حسداً) . و يعلق الجرجاني على هذا بقوله : (فهل كانت الرحمة في الأولى والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له في أول الفكر وبديهة الخاطر ، وفي القريب من محل الظن شبه . وحين أتم التشبيه و أداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على خبيء مكانه غير معروف)[1].

إلا أن هذا الكلام من عبد القاهر لا يعني أن الجمع بين المتباعدات مطلب مطلق غير مشروط ، و لكنه مقيد بقيود العقل ، والفكر ولهذا ينبه عبد القاهر إلى هذا الجانب صراحة . فيقول : (اعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت و أحسنت ، و لكن أقوله بعد تقييد ، و بعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، و في ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولا ...وحتى يكون ائتلافهما ، الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل و الحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين و الحس . فأما أن تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور ، فلا ، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصائغ الأخرق يضع في تأليفه و صوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربة و تجيء فيها نتو)[2]. و من هنا فإن إيجاد الائتلاف بين المختلفات يجب أن يكون له أصل في العقل ، ولهذا كان إعمال الفكر في الصورة المتخيلة أمراً ضرورياً . وما تفاوت الشعراء فيما بينهم في تصويراتهم إلا من هذا الباب ، حتى وإن اتفقوا في الصورة نفسها ، ولهذا نجد أن بيت عنترة :

يتابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب

يقل في مستوى التشبيه عن بيت الآخر :

جمعت ردينياً كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

وهذا على الرغم من اتفاقهما في المشبه ، و المشبه به (وما ذاك إلا من جهة أن الثاني

(١) أسرار البلاغة ١٣٣.

(٢) نفسه ١٣٠.

قصد إلى تفصيل لطيف ... و معلوم أن هذا التفصيل لا يتع في الوهم في أول وهلة ، بل لابد فيه من أن تتثبت و تتوقف ، و تروّي و تنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل حتى يقوم حينئذ في نفسك أن في الأصل شيئاً يقدح في حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة ، و أنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك ..ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة ، من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك ، قدرت محالا لا يتصور)[١].

إن ما ينطبق على التشبيه ينطبق أيضاً على باقي أنواع البيان من استعارة وتمثيل وغيرها[٢] بمعنى أن جميع أنماط التصوير البلاغي التي يتوسل بها النشاط التخييلي لتقديم المعنى أو الصورة ترتكز على دعائم من العقل . و لعل تركيز عبد القاهر على هذا الجانب هو الذي دفع أحد النقاد المعاصرين إلى القول بأن النزعة العقلانية تتغلب (على الجرجاني الناقد فهو من خلالها ينظر إلى الجمال ، و يزن مقدار التأثير في الفن الأدبي)[٣]. إلا أن هذا الحكم ينطبق على جانب معين فقط من نظرات الجرجاني المتعددة للفن الأدبي ينطبق على النظرة العقلية المنطقية فقط ولا يمس نظرة الجرجاني الفنية الجمالية للصور الفنية كما نراها خاصة في (أسرار البلاغة).

وعلى الرغم من تركيز عبد القاهر ، و النقاد الذين سبقوه ، على أن النشاط التخييلي يقوم أساساً على الجمع بين المتباعدات والتأليف بين المختلفات ، و الإتيان بما هو معجب مدهش ، على الرغم من هذا فقد أسروا التخييل في إطار ضيق ، و حددوه في أنماط بلاغية ، أخضعوها لسلطان العقل ، و حدود المحسوسات ، ومن هنا فقد التخييل قدرته على الابتكار ، و الخلق ، و الإتيان بالجديد ، و هذا على الرغم من ورود مصطلحات في النقد القديم تثبت للشاعر الابتكار كقولهم عن المعاني المبتكرة

(١) أسرار البلاغة ١٤٣.

(٢) نفسه ١٢٨.

(٣) عباس إحسان : تاريخ النقد الأدبي ٤٣٢.

(هو أبو عذرتها وهو أول من سبق إليها ، ويفتض أبكار المعاني). بل إن مصطلح (الطرافة) يحمل في طياته الجدة ، والابتكار. ورغم هذا فإننا نجد عبد القاهر يحد من فاعلية التخييل فيقول: (ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل)[١].

وعلى هذا الأساس يشبه الجرجاني (المدقق في المعاني) [٢] بالغائص على الدر فكما أن الدر موجود من قبل ، و كان فضل الغائص في إخراجه من مكامنه ، و إظهاره من مواطنه ، كذلك حكم النشاط التخييلي إظهار للمعنى ، وإثبات له ، و بيان لما غمض منه .

انطلاقاً من المفهوم السابق لمعنى التخييلي عند عبد القاهر ، نجد أن فاعلية التخييل لا ترجع إلى ما يتضمنه من قوة على الإتيان بالجديد ، و قدرة على الابتكار و الخلق ، وإنما يرجع تأثيره في المتلقي إلى أنه يخرجه من غموض إلى جلاء ويأتيه بالبعيد في صورة القريب ، و بغير المألوف في صورة الشيء تربطه و الأفهام وشائج مكينة . و باختصار يرجع تأثيره في المتلقي إلى ما يتضمنه من قدرة على الإدهاش و التعجيب ، وإحداث المفارقة بواسطة الغرابة ، وهو ما سنتعرض له في القسم التالـــي.

التخييل و الخروج عن المألـوف :

لقد رأينا في ما سبق ، أن أهم وظيفة أعطاها النقاد للتخييل تنحصر في كشف المعنى و الإبانة عنه ، ولقد ارتبط كشف المعنى ارتباطاً وثيقاً بطريقة تصويره للمتلقي ، حتى يناله الفهم من أقرب طريق. وقد عد النقاد تصوير المعنى ، وتشبيهه بالأمور البعيدة

---

(١) أسرار البلاغة ١٣١ ، ١٣٠.

(٢) يعمد الجرجاني إلى استعمال لفظة المدقق للتدليل على ارتباط البحث في طرق التخييل بالعقل.

أجود من تشبيهه بالأمور القريبة ، لما في ذلك من لفت انتباه الطرف المتلقي ، وإثارة إعجابه . ومن هذا المنطلق كانت المبالغة إحدى وسائل التوضيح و الإبانة .

لقد تحدث النقاد منذ القديم ، عن أهمية المبالغة ، ولذا نجد فريقاً كبيراً منهم لا يرفضها بل يقبلها ، و يجيز الغلو فيها في التصوير شريطة ألا يخرج هذا الغلو بالصورة من الممتنع إلى المستحيل[1] . فهذا قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) يرى أن الغلو طريقة في التصوير يجود معها الشعر ، فهو يقارن أبياتاً للنمر بن تولب [2] و مهلهل ابن ربيعة [3] وأبي نواس [4] ، بأبيات في نفس معانيها للنابغة ، وكعب بن مالك ، و الحزين الكناني . ويرى أن ما كان فيها معتمداً على الزيادة في التصوير كان أجود يقول : (فإن قول النابغة في معنى قول النمر بن تولب على مذهب الاقتصار و لزوم الحد الأوسط) :

وقد أبقت صروف الدهر مني   كما أبقت من السيف اليماني

دون قول النمر ، و أتى دليلا قوياً على أن ما بقي منه أكثر مما بقي من النابغة وكذلك قول كعب ابن مالك الأنصاري في معنى قول مهلهل ووصفه صوت الضرب :

من سره ضرب يرعبل بعضه   بعضاً كمعمعة الإباء المحرق

دون قول مهلهل لأن في قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذي ذكره أشد و أبلغ وكذلك قول الحزين الكناني في معنى قول أبي نواس :

يغضي حياء و يغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

دون قول أبي نواس ... و كذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود

(١) يطلق قدامة على المستحيل لفظة (المتناقض) ينظر نقد الشعر ١٩٥.

(٢) أبقى الحوادث والأيام من نمر   أشباه سيف قديم أثره بادي
تظل تحفر عنه إن ضربت به   بعد الذراعين والساقين والهادي

(٣) فلولا الريح أسمع من بحجر   صليل البيض تقرع بالذكور

(٤) وأخفت أهل الشرك حتى إنه   لتخافك النطف التي لم تخلق

فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا)[١] . فالغلو في نظر قدامة يمثل خروجاً عن المألوف ، ولكنه تصوير يسعى إلى الوصول إلى النموذج ، و المثل الذي تكون معه الصورة في أرقى درجة لها من الكمال . و لهذا نجد قدامة يقبل الغلو والمبالغة في تصوير الشيء على طبيعة ما هو عليه ، و يرفض كل غلو يخرج بالشيء المصور إلى ما ليس في طبيعته ، و لهذا نجده يستحسن قول مهلهل وقول النمر بن تولب [٢]

و ذلك أنه ليس خارجاً عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من أماكن بعيدة كما أنه ليس خارجاً عن طبيعة السيف أن يقطع الذراعين و الساقين و يخلط إلى الأرض فيغوص فيها . إلا أننا نجد قدامة يعيب على أبي نواس قوله :

يا أمين الله عش أبدا   دم على الأيام و الزمن

وذلك أن الخلود في هذه الدنيا مستحيل و ليس في طبيعة الإنسان أن يعيش مدى الدهر . و لهذا نجد قدامة يعلل هذا بقوله : (إن هذا و ما أشبهه ليس غلواً ولا إفراطاً بل خروجاً عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع ، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، و ليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع) [٣]

إن هذا التفسير من قدامة ، لفاعلية التصوير ، يعطي النشاط التخييلي المرتبط أساساً بالصور البلاغية و البيانية خاصة ، مدى واسعاً ، ومجالا فسيحاً. فالصورة الفنية تستمد جزئيات عناصرها من الواقع ، و لكن النشاط التخييلي يمكنه أن يشكلها ، ويعيد صياغتها ، وتركيبها ، ضمن أطر واسعة من المبالغة و الغلو تصل إلى حدود الممتنع ، شريطة ألا تخرج عنه إلى المستحيل ، أو المتناقض كما يسميه قدامة [٤].

---

(١) نقد الشعر ٩٥.

(٢) نقد الشعر ٩١، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٥.

(٣) نقد الشعر ٢٠٢.

(٤) نفسه ٢٠١.

أما إسحق بن وهب فإنه يعطي النشاط التخييلي فاعلية أكبر في تشكيل الصور من تلك التي يعطيها له قدامة . و من هنا يعطي الشاعر مطلق الحق في التصرف في ضروب الوصف و التشبيه إذ (للشاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم . و له أن يبالغ وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال و يضاهيه . و ليس المستحسن السرف والكذب و الإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر).(1) ويعطي ابن وهب أمثلة من الشعر المبالغ فيه قول زهير :

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

وهي عنده مبالغة مستحسنة . وحتى المبالغة التي تخرج بالصورة إلى الإحالة فإن لها جانباً من الرونق و الحسن ، و مثلها قول أبي نواس :

فلو تسأل الأيام ما اسمي ما درت و أين مكاني ما عرفن مكاني
تغطيت من دهري بظل جناحه فعيني ترى دهري و ليس يراني (2)

لقد رأينا من قبل أن أبا هلال العسكري عد النشاط التخييلي في القرآن ، و في التصوير الفني في الشعر خاصة ، ضرباً من التقديم الحسي للمعنى ، لإشهاره وإثباته. وقد ربطه ربطاً وثيقاً بالأنماط البيانية . و من هنا كانت العلاقة بين التخييل و المبالغة والغلو علاقة حميمة ، لأن المبالغة و الغلو إنما هما من طرائق التخييل في تقديم المعنى .

يعرف أبو هلال الغلو بأنه : (تجاوز حد المعنى ، و الارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها ، كقول الله تعالى : ﴿ و بلغت القلوب الحناجر ﴾ ، و قال تأبط شراً :

و يوم كيوم العيكتين و عطفة عطفت ، وقد مس القلوب الحناجر

---

(1) ابن وهب إسحق : البرهان في وجوه البيان ١٨٥ ـ تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٧.

(2) نفسه ١٨٥ ، ١٨٦.

و قوله تعالى : ﴿ ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط ﴾ . وهذا إنما هو على البعيد . و معناه لا يدخل الجمل في سم الخياط ، ولا يدخل هؤلاء الجنة) .[1]

فالغلو هنا ضرب من التصوير يخرج به المعنى في صورة غير مألوفة عند المتلقي من حيث علاقتها بالمعنى الأصلي . و تبلغ به الغاية في التصوير . إلا أنه ليس كل غلو مقبولا عند أبي هلال ، و إنما يجب الاحتراز من الإحالة ، و الإفراط باستعمال (كاد)وما يجري مجراها . و هي نظرة سبق أن أكدها قدامة من قبل ، حين رأى (أن مخارج الغلو إنما هي على يكاد).[2] و يعطي أبو هلال أبياتاً للتدليل على ما جاء من التصوير وفيه احتراز من الإفراط الشديد كقول العرجي :

لو كان حياً قبلهن ظعائناً   حيا الحطيم وجوههن و زمزم

وكقول البحتري :

ولو أن مشتاقاً تكلف غيرما   في وسعه لسعى إليك المنبر[3]

إن ارتباط النشاط التخييلي بالمبالغة ، أو الخروج عن العادة و المألوف ، لا يعني انفلات الصورة التخييلية من كل الضوابط العقلية ، أو الواقعية ، أو المنطقية. فالتخييل الشعري كما رأينا من قبل عند النقاد له أطر يتحرك فيها ، ومجالات تحصره لا يخرج عنها . و من هنا فإن القول بارتباط التخييل ، بالخروج عن المألوف ، لا يعني اعتماد النشاط التخييلي المبالغة ، التي يغالي فيها حتى تخرج عن حدودها المعقولة ، إلى الإفراط المؤدي إلى الاستحالة . فهذا من عيوب التصوير . و يعطي العسكري مثالا على هذا (قول أبي نواس في الخمر :

توهمتها في كأسها فكأنما   توهمت شيئاً ليس يدرك بالعقل
و صفراء أبقى الدهرمكنون روحها   وقد مات من مخبورها جوهر الكل

(١) الصناعتين ٣٩٤ ، ٣٩٥.

(٢) نقد الشعر ٢٠٢.

(٣) الصناعتين ٤٠١ ، ٤٠٢.

فمـا يرتقـي التكييـف منهـا إلى مـــدى تحـد بـه إلا ومــن قبلـــها قبـــل

فجعلـها لا تـدرك بالعقـل و جعلـها لا أول لـهـا . و قولـه جـوهر الكـل و التكييـف في غاية التكلف ، و نهاية التعسف ، ومثل هذا الكلام مردود ... إلا على وجه التعجب منه ، و من قائله ، ومن الغلو الغث قول المتنبي :

تتقاصر الأفـهام عـن إدراكـه مثل الذي الأفـلاك فيـه و الدنـى

سئل عما فيـه ـ الأفـلاك و الـدنا ـ فقـال : علـم الله . و نيتـه لا تـدل عليـه . فـأفرط وعمى).[1]

إن أبا هلال العسكري ، كما رأينا ، لم يأت بجديد . و إنما تتبع خطوات النقاد الـذين سبقوه . فكـان جامعـاً شـارحاً وموسعاً وكـان التخييـل عنـده مرادفـاً للبلاغـة . والبلاغة مرتكزة ، في كثير من الأحيان ، على الإغراب ، و الخروج عن المألوف في التصوير . و من ثم كان التخييل عنده وثيق الصلة ، بالخروج عن المألوف .

يرى ابن رشيق أن الخروج عن المألوف إذا كان مبالغاً فيه إلى حد الإغراق والغلو ، فإنه أمر غير مستحسن . ففي حديثه عن الغلو يقول : (ومن أسمائه أيضاً الإغراق و الإفراط .ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو ولا أرى ذلك إلا محالا ، لمخالفته الحقيقة ، و خروجه عن الواجب و المتعارف . وقد قال الحذاق : خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها و ناسبها و أنشد المبرد قول الأعشى :

فلو أن ما أبقين مني معلق بعود ثمام ما تأود عودها

فقال هذا متجاوز) .[2] و الحقيقة أن هذه النظرة من ابن رشيق لمفهوم التخييل

(١) الصناعتين ٤٠٢.

(٢) العمدة ٢/٦٠ ، ٦١ ، ٦٢.

الشعري ، و المبالغة لا تتفق مع ما ذهب إليه من قبل عندما رأى أنه (إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ،أو استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة) ففي هذا يطالب ابن رشيق الشاعر بالابتداع و الاختراع ، والإتيان بالصور الطريفة ، و المعاني المولدة ، و تقليب المعنى على أوجه مختلفة يخرج فيها المألوف على صورة غير المألوف وغير المألوف على صورة المألوف، وإذا لم يقم الشاعر بهذا العمل ، فهو ليس بشاعر .

و الحقيقة أن الابتداع و الطرافة ، و تقليب المعاني على وجوه مختلفة ، قضايا يرتكز فيها النشاط التخييلي على الخروج عن المألوف . و المبالغة و الغلو ، طريقة من طرق الابتعاد عما هو متعارف عليه .

ولعل ما أوقع ابن رشيق في هذا الاضطراب ، تفسيره للفظة الغلو تفسيراً دينيا إذ يقول : (وأصح الكلام عندي ما قام عليه الدليل ، و ثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى . ونحن نجده قد قرن الغلو فيه بالخروج عن الحق . فقال جل من قائل : ﴿ يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق ﴾ و على الرغم من هذا فإن ابن رشيق لا يلغي المبالغة من التصوير الشعري . وإنما يدعو إليها شريطة أن تقترن بكاد ، وما جرى مجراها فهو في هذا يتتبع خطوات قدامة ، و أبي هلال العسكري من بعده .

و يعلل رفضه لإلغاء المبالغة من الشعر ، بأن التشبيه و الاستعارة و كثيراً من محاسن الكلام تبطل ببطلانها.(١) فالغلو و الإغراق و الإفراط ، مناحٍ لا يميل إليها ابن رشيق ولكنه يدعو إلى المبالغة المعتدلة .

يذهب ابن سنان الخفاجي إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، وابن وهب ، وأبو هلال

(١) نفسه ٢/ ٥٥.

العسكري فهو يميل إلى المبالغة و الغلو في تشكيل الصور ، شريطة أن يحترز في هذا الغلو بلفظة كاد أو ما جرى مجراها . يقول : (و الذي أذهب إليه المذهب الأول في حمد المبالغة و الغلو ، لأن الشعر مبني على الجواز و التسمح لكن أرى أن يستعمل في ذلك (كاد) وما جرى في معناها ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة كما قال أبو عبادة:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقال أبو الطيب :

يطمع الطير فيهم طول أكلهم   حتى تكاد على أحيائهم تقع

فهذان البيتان قد تضمنا غلواً لكن لما جاءت فيهما " كاد" قربتهما إلى الصحة) (١) .

وأكثر الشعر في اعتقاد ابن سنان مبني على الغلو المخالف للواقع ، الخارج عن المألوف . ولكن ابن سنان يقصر تفسيره لبيت البحتري على شطره الثاني ، الذي استعمل فيه الشاعر لفظة (كاد). فيعد البيت كله جيداً ليس فيه غلو ، مع أن الاستعارة المكنية في الشطر الأول من البيت لا تفيد المقاربة بل المطابقة . و مع هذا لم يسم الشطر الأول بالمبالغة أو الغلو ، اللهم إلا إذا كان يعد الضحك أقل دلالة في الاستعارة من الكلام ، وهو أمر بعيد .

وعلى الرغم من تفضيل ابن سنان النثر على الشعر ، وعده الشعر خداعاً وتضليلا إلا أنه معجب بالشعر العربي ، و خاصة شعر أبي الطيب ، وأبي العلاء ، رغم ما في أشعارهما من المعاني الفلسفية التي كان ينتقد عليها شعراء عصره ، و يعطي بيتاً للمتنبي فيه صورة شعرية جميلة تمثل ألم الفراق و شدة وقعه في نفس الحبيب ، يقول المتنبي :

كأن العيس كانت فوق جفني   مناخات فلما ثرن سالا

ويرجع جمال الصورة التخييلية فيها إلى ما في اللغة العربية من الألفاظ الحسنة

(١) سر الفصاحة ٣٢٠.

والاستعارات الجيدة[١]. و الحقيقة أن جمال الصورة الفنية في البيت ينبع من التخريج المبتكر ، و التعليل غير المألوف لسقوط الدمع عند الفراق، فإذا كانت بداية الفراق تترافق مع تحرك العيس ، وكان سقوط الدمع يبدأ مع بداية الفراق ، حق للشاعر أن يتخيل بأن الدمع كان يجول في العين من قبل ، و لم يمنعه إلا بروك الإبل على أجفانه التي حبست هذا الدمع ، حتى إذا ثارت العيس من على جفونه زال الحاجز من أمام الدمع فتدفق .

إن الخروج عن المألوف ، في الصورة التخييلية ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، واقتناص الصور النادرة . إلا أن ابن سنان ، شأنه في ذلك شأن النقاد السابقين ، يجيز الممتنع في الشعر . ولكنه يرفض أن يقع المستحيل فيه . و يعرف الممتنع و المستحيل التعريف نفسه الذي نجده عند النقاد ، كقدامة مثلا [٢] و الذي نجده عند الفلاسفة ، فيرى بأن الممتنع هو ما لا يقع في الواقع ولكن يجوز تصوره في الذهن كأن يكون هنالك رجل برأس أسد ، و رجلي ثور. فهذا لا يمكن وقوعه في الواقع ولكننا نستطيع أن نتصوره . وأما المستحيل فهو ما لا يمكن وقوعه في الواقع ، ولا يمكن تصوره في الذهن كأن يكون الإنسان قائماً قاعداً في آن واحد ، أو طالعاً نازلا ، أو أبيض أسود في الوقت نفسه .

إن ابن سنان يجيز وقوع الممتنع في الشعر ، ولكنه يرفض وقوع المستحيل فيه . يقول : (و قد يصح أن يقع الممتنع في النظم و النثر ، على وجه المبالغة ، و لا يجوز أن يقع المستحيل البتة)[٣]. وعلى هذا فإن ابن سنان ، أسوة بمن سبقه من النقاد الذين ذكرناهم يجيز المبالغة ، و يحبذها في الشعر ، شريطة ألا تتجاوز المقدار ، فتصل حد

---

(١) نفسه ٤٨ ، ٤٩.

(٢) نقد الشعر ٢٠١.

(٣) سر الفصاحة ٢٨٧.

الإغراق و الاستحالة . و لما كانت المبالغة عنده في الشعر تتم في إطار بلاغي تصويري فقد كان التخييل مرتبطاً ارتباطاً شديداً بالتعجيب و الإدهاش لارتكازه على صور فيها ندرة و طرافة وخروج عن المألوف .

لقد ربط عبد القاهر الجرجاني بين التخييل و الأنماط البلاغية ، كما أسلفنا من قبل فالتخييل عنده يتوسل بالأنماط البلاغية لتشكيل الصورة . ويعد التخييل الهدف الذي تأتي من أجله هذه الأنماط . فالعلاقة جدلية بين هذه و ذاك . و الألفة بينهما حميمة . ولهذا نجد عبد القاهر ، عندما يتعرض للجانب التخييلي في الأبيات التالية يرى أن قول الشاعر :

وكأن أجرام النجوم لوامعاً   درر نثرن على بساط أزرق

قد جاء فيه تخييل المعنى و تصويره أقل درجة في الجودة من قول الصنوبري :

وكأن محمر الشقيـــــق إذا تصوب أو تصعد

أعلام ياقوت نشـــــرن على رماح من زبرجد

و من قوله :

كلنا باسط اليد   نحو نيلوفر ندي

كدبابيس عسجـــد   قضبها من زبرجد

فهنا نرى أن غرابة التشبيه و بعده (قد أتت فيه على غاية القوة ، لأنه لا مزيد في بعد الشيء عن العيون على أن يكون وجوده ممتنعاً أصلا ، حتى لا يتصور إلا في الوهم . وإذا تركت هذا القسم و نظرت إلى القسم الثاني ، الذي يدخل في الوجود . نحو قوله : درر نثرن على بساط أزرق وجدت العبرة الثانية الندرة و الاستحالة و البعد عن الجنس لا تقوى فيه تلك القوة ، لأنه إذا كان مما يعلم أنه يوجد ويعهد بحال وإن كان لا يتسع ، بل يندر و يقل . فقد دنا من الوقوع في الفكر و التعرض للذكر ، دنواً لا يدنوه الأول الذي لا يطمع أن يدخل تحت الرؤية للزومه العدم ، وامتناعه أن يجوز عليه إلا التوهم

ولا جرم ، لما كان الأمر كذلك كان للضرب الأول من الروعة و الحسن ، و لصاحبه من الفضل في قوة الذهن ، ما لم يكن ذلك في الثاني) [1].

إن هذه النظرة ، التي نجدها عند عبد القاهر و التي تربط بين النشاط التخييلي وفاعليته ، و بين قدرته على التأثير ، من خلال اعتماده على الندرة ، و الغرابة في التصوير ، و الخروج عما هو مألوف في إيجاد أوجه الائتلاف بين المختلفات . هذه النظرة نجدها عند الفلاسفة المسلمين ، وخاصة ابن سينا ، الذي ربط مفهوم التخييل بالتعجيب و الإلذاذ [2]. ورأى أن جمال الاستعارة(سببه الاستغراب والتعجب) [3] .

يوضح عبد القاهر العلاقة القائمة بين التخييل بواسطة الأنساق البيانية البلاغية وبين أثر النشاط التخييلي و فاعليته في المتلقي فيرى بأن التخييل كلما اعتمد على ما هو غير مألوف ، أي على غير العادي فلأن تأثيره يكون أقوى ، و فاعليته تكون أشد يقول : (وأنت إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، و كانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، و ذلك أن موضع الاستحسان أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين)[4].

يؤكد الجرجاني أن التصوير المعتمد على نادر المحسوسات أفضل دائماً ، من المعتمد على مألوفها . ومن هذا المنطلق فإن التشبيه ـ الذي تعتمد عليه الاستعارة والتمثيل ـ يرتقي في درجات الجودة ، كلما كان معتمداً على غير المألوف فكل (شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى و تبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه

---

(١) أسرار البلاغة ١٥٠ . وكذلك دلائل الإعجاز ١٨١.

(٢) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء ٩٩ ـ تحقيق محمد سليم سالم ـ القاهرة ١٩٥٤.

(٣) نفسه ٢٠٣.

(٤) أسرار البلاغة ١٠٩.

غريب نادر بديع . ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما. فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل وما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى و أفضل و بوصف الغريب أجدر) [١].

فالجرجاني ههنا يركز على وجوب الخروج عن المألوف، في المعاني التخييلية تركيزاً يجعل معه الصورة الغريبة هي الأعلى في مراتب الجودة ، والأفضل في درجات الإتقان . وتختلف جودة التشبيهات باختلاف درجة خروجها عن المألوف ، و لهذا نجد الجرجاني عندما يقارن بين قول ذي الرمة :

كحلاء في برج صفراء في نعج كأنها فضة قد مسها ذهب

وبين قول الآخر :

وكأن أجرام النجوم لوامعاً درر نثرن على بساط أزرق

يفضل الأول على الثاني لسعته في الوجود . و لكنه يفضل بيت أبي طالب الرقي على بيت ذي الرمة (في غرابته و قلته ، وكونه نادر الوجود . فإن الناس يرون أبداً في الصياغات فضة قد أجري فيها ذهب وطليت به ، ولا يكاد يتفق أن يوجد در قد نثر على بساط أزرق)[٢].

و لعل ربط عبد القاهر النشاط التخييلي بالخروج عن المألوف في التصوير ، هو الذي جعله يعد التشبيه المقلوب أو ما أسماه (طريقة العكس) تصويراً يقصد الشاعر فيه (على عادة التخييل ، ويوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها ، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها ، فيصح على موجب دعواه ، وشوقه إلى أن يجعل الفرع أصلا ... و مثاله قول محمد بن وهيب :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

---

(١) نفسه ١٤٤.

(٢) أسرار البلاغة ١٤٩.

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف و أشهر، وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح)[1]. وإذا كان التشبيه المقلوب يعد ضرباً من المبالغة في تصوير المعنى ، فإن المبالغة فيه تكون أقوى وأعظم إذا جاء في معرض التمثيل لأنه إذا جاء في معرضه كان مبنياً على ضرب من التأويل و التخيل ، يخرج عن الظاهر خروجاً و يبعد عنه بعداً شديداً [2]. والحقيقة أن التشبيه المقلوب يمثل الخروج عن المألوف أحسن تمثيل ، لأنه يجعل الفرع أصلا ، ويحكم على الأصل حكم الفرع و نتيجة لهذا الخروج عن المألوف فإن التخييل الذي تثيره الصورة ، في هذا النمط من التشبيه ، يؤثر تأثيراً حسناً في المتلقي لما فيه من الغرابة و الندرة و القدرة على التعجيب و الإدهاش .

ولهذا فإن المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، و حدث بها نوع من الفرح عجيب ، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة الصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها [3]. لقد رأينا أن عبد القاهر يميل إلى الخروج عن المألوف في التصوير الفني لتخييل المعنى ، وإحداث التعجيب و الإدهاش لدى الطرف المتلقي .إلا أنه يشترط في هذا الخروج ألا يكون مؤدياً إلى الخروج عن دائرة الأدب و الأخلاق . ولهذا نجده يعيب على المتنبي قوله :

يترشفن من فمـي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

ولم يدخله في باب المجاز لوجود المجاز في القرآن . فقال :(ومما كأنه يدخل في هذا الجنس قول المتنبي.. وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الإغراب إلى أن يستعير للهزل و العبث من الجد ويتغزل بهذا الجنس)[4]. فهنا تظهر نزعة عبد القاهر

(١) نفسه ١٩٤.

(٢) نفسه ١٩٧.

(٣) أسرار البلاغة ١٩٥.

(٤) أسرار البلاغة ٢٠٣.

الدينية في حكمه على مجاز البيت ، وهي النزعة ذاتها التي أوقعته في كثير من الاضطراب عندما كان يدخل الاستعارة في باب التخييل حيناً ويخرجها منه حيناً آخر ، لارتباط التخييل بالقياس الخادع ، ولوجود الاستعارة في محكم التنزيل كما أسلفنا من قبل .

يعد ابن الأثير التشبيه و التمثيل ، وسيلتين من وسائل التخييل ، كما رأينا . وهو يدعو في تصوير المعنى و تخييله إلى الإفراط و المبالغة و الخروج عن المألوف . يقول : (وأما الإفراط فقد ذمه قوم من أهل هذه الصناعة ، وحمده آخرون . و المذهب عندي استعماله فإن أحسن الشعر أكذبه بل أصدقه أكذبه .. لكنه تتفاوت درجاته ، فمنه المستحسن الذي عليه مدار الاستعمال ، ولا يطلق على الله سبحانه وتعالى .. ومما ورد من ذلك في الشعر قول عنترة :

وأنا المنية في المواطن كلها والطعن مني سابق الآجال [1]

ويرى ابن الأثير أن الخروج عن المألوف في تخييل الصور ، و الإفراط فيها درجات ، فمنه ما هو مقبول كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

و منه ما هو قبيح ممجوج كقول النابغة يصف الطول :

إذا ارتعثت خاف الجبان رعاثها ومن يتعلق حيث علق يفرق[2]

فالخروج عن المألوف في التصوير ههنا ، خرج به الإفراط عن حد الاستحسان إلى الإنكار . ومن هذا النمط أيضا قول أبي نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

ولهذا فإن ابن الأثير يفضل الإفراط الذي لا يخرج بالوصف إلى الإحالة المستقبحة . ومن هذا الذي يخرج فيه الإفراط إلى الإحالة قول المتنبي :

---

(١) المثل السائر ٢/ ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣.

(٢) المثل السائر ٢/ ٣٣٢ ، ٣٣٣.

كأنما تلقاهم لتسلكهم فالطعن يفتح في الأجواف ما يسع

ومن الإفراط المقبول قول قيس بن الخطيم :

ملكت بها كفي فأنهرت فتقها يرى قائم من دونها ما وراءها

فابن الأثير يرى أن (أبا الطيب أكثر غلواً في هذا المعنى ، و قيس بن الخطيم أحسن لأنه قريب من الممكن فإن الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء . و أما أن يجعل المطعون مسلكاً يسلك كما قال أبو الطيب فإن ذلك مستحيل ولا يقال فيه بعيد) (١).

وعلى هذا فابن الأثير يربط النشاط التخييلي في الصورة الفنية الشعرية بالخروج عن المألوف و الإفراط ، ولكن شريطة أن يكون هذا الإفراط في حدود الممكن ، أما إذا خرج عنه إلى حدود المستحيل ، فإنه يصبح أمراً مستقبحاً في التخييل ، و ضروب التصوير .

لقد رأينا أن كثيراً من النقاد ربطوا النشاط التخييلي ، و فاعليته بالخروج عن المألوف و ابتداع الصور الجيدة المبتكرة ، و التشبيه بما هو بعيد ، شريطة أن يكون هناك أوجه شبه ، يستحسن أن تكون خفية . والحقيقة أن ارتباط النشاط التخييلي بالخروج عن المألوف ، يطرح قضايا الغلو ، والإفراط و المبالغة كما رأينا من قبل . و قد حبذها كثير من النقاد مع تقييدها بشرط الإمكان و تطرح مسالة المبالغة و الغلو مسألة أخرى لصيقة بها ، و نعني بها مسالة الصدق و الكذب .

التخييل والصدق :

لقد رأينا ، في القسم السابق أن التخييل قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، والخروج عما هو مألوف في تصوير المعنى كما رأينا ، في ما تقدم أن النشاط التخييلي عد ضرباً من القياس الخادع ، و جعل قريناً للإيهام . و من هنا فإن التخييل عند النقاد المسلمين ، تربطه أواصر قربى ، ووشائج وثيقة بمفهوم الصدق و الكذب .

---

(١) المثل السائر ٢/ ٣٣٦.

لقد تناول القدامى النشاط التصويري في الشعر ، في كثير من الأحيان ، على أساس قربه من الواقع أو بعده عنه . فطرحت قضية صدق الشاعر ، أو كذبه بشكل واسع حتى انتظمت الموروث النقدي في أغلبه ، إن لم يكن كله ، حتى إنك لا تكاد تجد مؤلفاً نقدياً يخلو من الإشارة إلى قضية الصدق و الكذب في الشعر و علاقتها بالنشاط التصويري التخييلي . و هذا على اختلاف طبيعة نظرة النقاد لمفهوم التخييل ، ولذا نجد منهم من ناصر الصدق و منهم من دعا إلى الكذب و الغلو و الإفراط ، و منهم من وقف موقفاً وسطاً ، أو متذبذباً لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء .

١ـ ابن طباطبا (٣٢٢هـ):

يميل ابن طباطبا إلى جانب الصدق في التصوير الشعري ميلا شديداً ، إلى الحد الذي تضيق معه نظرته إلى المجاز ، فهو يرى أنه (ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة ، و الحكايات الغلقة والإيماء المشكل ، و يعتمد ما خالف ذلك و يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها . فمن الحكايات الغلقة ، و الإشارات البعيدة قول المثقب العبدي في وصف ناقته :

تقول وقد درأت لها و ضيني   أهذا دينه أبداً و ديني

أكل الدهر حل و ارتحال   أما يبقى علي ولا يقيني

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ؛ وإنما أراد الشاعر أن الناقة ، لو تكلمت ، لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول ، و الذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه :

فأزور من وقع القنا بلبانه   وشكا إلي بعبرة و تحمحم

ومن الإيماء المشكل الذي لا يفهم وقد أفرط قائله في حكايته قول الآخر :

أومت بكفيها من الهودج   لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مكة أخرجتني   حبا و لولا أنت لم أخرج

فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة) [1] . إن ابن طباطبا من خلال حكمه على النشاط التصويري في الشواهد السابقة ، ينتصر للصدق في التصوير ، و يشترط فيه عدم المبالغة أو الغلو و القرب من الواقع ، فهو يحاكم الجانب الفني محاكمة منطقية ، ومن ثم يرفض تخييل المعنى المعتمد على غير ما هو واقع فعلا ، حتى ولو كان تشخيصاً لهذا المعنى . ومن هنا نجده يفضل بيت عنترة على بيت المثقب العبدي ، لأن التصوير في بيت عنترة واقعي ، وصفي ، وأما مثيله في بيت المثقب ، فإنه يخرج عن إطار الواقع الحرفي ، إلى التصوير المجازي للمعنى من خلال التشخيص .

ولا ريب أن هذه النظرة عند طباطبا ، تضيق مجال التصوير الفني ، وتقلل من قيمة الجانب التخييلي في الشعر ، لأنها تضع للمجاز حدود الواقع ، وتشترط في التصوير الفني مقاييس الصدق و الحق .

لقد استخرج إحسان عباس خمسة أنماط يدل عليها الصدق [2] عند ابن طباطبا وهي :

١ - : الصدق عن ذات النفس ، إذ (ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس و العقول ، فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه ، مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً و يبرز به ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه) [3]. و هذا ما يفسر تأثير الشعر في المتلقي من خلال المشاركة الوجدانية .

٢ ـ صدق التجربة الإنسانية : و ذلك أن النفس تبتهج و ترتاح بما تحمله معاني

(١) عيار الشعر ١٢٠.

(٢) تاريخ النقد الأدبي ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤.

(٣) عيار الشعر ١٢٠.

التصوير الفني من خبرات ، و تجارب تبرز في إطار حكمة ، أو مثل صادق . فالصور الشعرية (قد تودع حكمة تألفها النفوس و ترتاح لصدق القول فيها ، وما أتت به التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة و تشبيهات موافقة ، وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها ، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً و يبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً)[١]. فابن طباطبا هنا ، رغم إلحاحه على الصدق ، يعترف للتصوير الفني بقوته على تقريب البعيد ، وإبعاد القريب ، وقدرته على التأثير في المتلقي .

٣ ـ الصدق التاريخي : وذلك عندما ينقل الشاعر قصصاً وأخباراً في شعره ، وله أن يزيد فيها ، أو ينقص قليلا ، شريطة ألا يخرج بالخبر عن حقيقته .

٤ ـ الصدق الأخلاقي : و يأتي هذا الضرب من الصدق في إطار المديح و الهجاء والافتخار ، والترغيب ، و الترهيب والوصف . وقد نسب ابن طباطبا هذا الصدق إلى شعراء الجاهلية و صدر الإسلام ، لأن ما جاء في أشعارهم يؤخذ مأخذ القصص الحق والمخاطبات بالصدق [٢].

٥ ـ الصدق التصويري : أو صدق التشبيه كما سماه ابن طباطبا ، فكلما كانت عناصر الشبه بين المشبه و المشبه به كثيرة ، كلما جاد التشبيه . وأحسن أنواع التشبيه عند ابن طباطبا ما يجوز أن يجعل تشبيها عاديا و يصير تشبيها مقلوبا ، أو (ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه و يكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى)[٣]. و يعدد ابن طباطبا خمسة عناصر يجود بها التشبيه هي المعنى و اللون والحركة و الصوت و الصورة أو الهيئة . فكلما زاد عدد هذه العناصر في التشبيه حسن

---

(١) عيار الشعر ١٢١.

(٢) نفسه ٩.

(٩٣ نفسه ١١.

التشبيه وزاد الصدق فيه . وهنا يصبح الصدق عند ابن طباطبا مطلباً فنياً يسعى إليه ويعطي ابن طباطبا مثالا على التشبيه الذي اجتمعت فيه حركة و هيئة قول عنترة :

وترى الذباب بها يغني و حده   هزجاً كفعل الشارب المترنم
غرداً يحك ذراعه بذراعه   قدح المكب على الزناد الأجذم[1]

لقد أكد ابن طباطبا على وجوب اتباع الصدق في الشعر فضيق بهذا من مجال التخييل الشعري وحصر النشاط التصويري بأطر واقعية أو منطقية إلا أننا نجده أحياناً يتقبل (الإغراق في الوصف و الإفراط في التشبيه)[2]إلا أنه يرفض رفضاً قاطعاً المعاني الغلقة والإشارات البعيدة و الإيماء المشكل [3]. وكأني به ينظر إلى الشعر نظرة أخلاقية منطقية فيطالب بالصدق فيه ، ثم إذا نظر إلى جماليات التصوير الفني ، وقدرة الشعر على التخييل ، تراجع عن الحكم الأخلاقي المنطقي إلى التقييم الفني ، فتسامح في اعتماد التصوير الإفراط الممكن ، لا الإغراق المشكل البعيد .

٢ ـ قدامة :

يعد قدامة بن جعفر الغلو المذهب المفضل في الشعر ، متأثراً في هذا بالفلسفة اليونانية ، فيرى أن هذا المذهب (هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[4]. إلا أن شكري عياد يرى بأن قدامة لم يتأثر بما جاء عند أرسطو في الكذب ، وإنما بما جاء في (ثنايا الكتاب من فهم للعمل الفني على أنه تصوير لأمور بالغة ، سواء أكانت فضائل أم رذائل ، تصويراً ينزع هو نفسه إلى الإتقان) [5] .

---

(١) نفسه ٢٠.

(٢) عيار الشعر ٩.

(٣) نفسه ١١٩.

(٤) نقد الشعر ٩٤.

(٥) في الشعر ٢٦٧.

إلا أننا نجد إحسان عباس يرى أن قدامة تأثر بالفارابي الذي يرى أن (الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة ، لكونها قائمة على التخييل ، ومن هنا فقد سند قدامة القول العربي (أعذب شعر أكذبه) بسند من الفلسفة اليونانية) [١] . إلا أن غنيمي هلال يرى أن أرسطو لم يقل مطلقاً بالمبالغة التي تصل إلى حد تزييف الحقائق ، ومن هنا يرى أن (كلام قدامة بن جعفر في استحسانه المبالغة وإشارته إلى استحسان شعراء اليونان لها ، وأنهم قالوا : أصدق الشعر أكذبه ، غير صحيح الإسناد إلى أرسطو إطلاقاً)[٢].

والواقع أن أرسطو لم يقل بالكذب المطلق في الشعر . وإنما أجاز فيه الاختلاق الإمكاني وأما المبالغة التي تخرج على حدود الممكن أو الممتنع إلى المستحيل فإنه لم يجز وقوعها في الشعر فالتراجيديا مثلا محاكاة ، و الكوميديا كذلك . إلا أن فيهما مبالغة ، فهي تصور الناس أحسن مما هم عليه أو أسوأ مما هم عليه ، للوصول إلى النموذج أو المثال ، عن طريق المبالغة . أما جابر عصفور فإنه يرى أن قدامة لم يعتمد مقولة أعذب الشعر أكذبه ، وإنما هو ينقل ـ فحسب ـ قولا قديماً نسب إلى النابغة من قبله ، كما ينقل فهماً خاطئاً لأرسطو شاع عند الفلاسفة المعاصرين له. و نقله القول لا يعني الموافقة عليه ، وإنما يعني أنه يستدل ـ فحسب ـ بما يدعم وجهة نظره ، حتى لو كان ذلك الزعم متطرفاً في الحكم . أقول ذلك لأن قدامة لا يرى في الغلو كذباً ، لأن الكذب أن تدعي ما ليس بموجود في الحقيقة . أما الغلو فهو ضرب من التجاوز في التصوير [٣].

لقد رأينا أن قدامة ناصر الغلو في الشعر ، ولم يكن الغلو عنده مرادفاً بالضرورة للكذب . و لكن هل هذا يعني أن قدامة يطلق للشاعر العنان ، و يعطيه الحرية المطلقة في التصوير ، دون أدنى قيد أو شرط ؟ الحقيقة أن قدامة يشترط في الغلو الإمكان ، وألا يخرج إلى المستحيل . ومن هنا فإننا نجده عندما يتكلم عن الوصف ، يقيد الشاعر إلى

---

(١) تاريخ النقد الأدبي ٢١٧.

(٢) هلال غنيمي : النقد الأدبي الحديث . الحاشية ١٣١ ، ١٣٢ ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٣.

(٣) عصفور جابر : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ١٠٦ ـ دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٢.

الواقع . فالوصف عنده (ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة ، من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها . ثم بأظهرها فيه ، وأولاها ، حتى يحكيه بشعره و يمثله للحس بنعته) (١) . فالوصف ههنا ضرب من التصوير ، وجنس من التخييل ، ولكنه مشروط بالمقاربة بين الأشياء كما هي عليه وبين صورتها . إلا أن هذا لا يعني إطلاقاً نقل الواقع الحسي نقلا حرفياً أو استنساخه كما هو عليه في الواقع ، وإنما ينظر إلى صفاته وأحواله ثم يؤتى بالمعاني التي هي قريبة من صفات هذا الشيء ممثلة له حتى يدركه الحس في أجلى صوره . ولهذا نجد قدامة يعطي مثلا للوصف الجيد قول عدي بن الرقاع في وصف سنابك حمارين :

يتعاوران من الغبار ملاءة غبراء محكمة هما نسجاها

تطوى إذا علوا مكاناً ناشزاً وإذا السنابك سهلت نشراها

فجودة التصوير ههنا مرتبطة أساساً باعتماد الوصف الواقع ، دون مبالغة أو غلو وليس في الصورة مخالفة للعرف أو خروج عن الواقع ، كما هو الحال في بيت المرار :

وخال على خديك يبدو كأنه سنا البرق في دعجاء باد دجونها

ففي هذا التصوير عيب واضح لأن (الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك اللون والخدود الحسان إنما هي البيض ، وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى) (٢) إن قدامة ههنا يطالب الشاعر بالدقة في الوصف ، والإصابة في التشبيه ، إلا أن هذا الجانب المتمثل في صدق الوصف ، لا يعني تجميد الصورة الفنية ، و القضاء على فاعلية النشاط التخييلي ، وإنما يعني عدم تغيير حقائق الأشياء . وجوهر القضايا المعبر عنها . عندما ترتكز الصورة التخييلية على مبدأ المبالغة و الغلو .

---

(١) نقد الشعر ١٣٠.

(٢) نقد الشعر ٢٠٣ .

٣ـ ابن وهـــب :

لقد رأينا أن إسحق بن وهب أعطى للشاعر الحرية المطلقة في تركيب الصورة وتخييل المعنى ، ومن ثم كان له أن يبالغ ، وأن يسرف إلى درجة يخرج معها إلى المحال أو يشبهه [١]. فابن وهب ههنا يستحسن الإفراط و الغلو ، و يستحسن الكذب و السرف والإحالة . ولا يستحسن هذه الأنماط إلا في الشعر .

يعرف ابن وهب الكذب والصدق بقوله : (الكذب إثبات شيء لشيء لا يستحقه أو نفي شيء عن شيء يستحقه . والصدق ضد ذلك ، وهو إثبات شيء لشيء يستحقه أو نفي شيء عن شيء لا يستحقه)[٢]. وإذا كان ابن وهب قد استحسن الكذب في الشعر فإنه يستحسن الصدق في المدح ، ربما لأن مدح الشخص بما ليس فيه ضرب من الهجاء ، و لربما كانت دعوة ابن وهب إلى الكذب في الشعر ، و المبالغة فيه ، دعوة تمس جانب التخييل الشعري والتصوير الفني دون المضمون .

٤- أبــو هــلال العســكري :

يتعرض أبو هلال العسكري لمفهوم البلاغة عند ابن المقفع . و يبين من خلاله ارتباط التصوير البلاغي بالتخييل و الاحتيال يقول : (قال ابن المقفع : البلاغة كشف ما أغمض من الحق ، وتصوير الحق في صورة الباطل ، و الذي قاله أمر صحيح .. وذلك أن الظاهر الصحيح ، والثابت المكشوف ، ينادي على نفسه بالصحة ، وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن ، و تصحيح ما ليس بصحيح ، بضرب من الاحتيال و التخيل ، ونوع من العلل و المعاريض)[٣]. فالتصوير الشعري قرين للتخييل عنده . وقد رأينا أثناء تناولنا لعلاقة التخييل بالخروج عن المألوف و الابتداع ، أن أبا هلال يجعل

---

(١) راجع الصفحة ٣٥٠ من هذا البحث . وكذلك البرهان في وجوه البيان ١٨٥.

(٢) البرهان في وجوه البيان ١١٦.

(٣) الصناعتين ٦٤.

المبالغة و الغلو عدة الشاعر في كثير من الأحيان في تخييل المعنى وإيقاعه في نفس المتلقي . فهل يعني الغلو المبالغة عنده خروجاً عن الصدق إلى الكذب في التصوير الفني؟

يعرف أبو هلال المبالغة بقوله : (المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته ، وأبعد نهاياته ، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه . و مثاله من القرآن قول الله تعالى : ﴿ يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾ . ولو قال (تذهل كل امرأة عن ولدها) لكان بياناً حسناً ، وبلاغة كاملة ، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها ... ولهذا قال امرؤ القيس :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول) [1]

نلاحظ هنا أن أبا هلال لا يدخل المبالغة في إطار الكذب لأنها (تبلغ بالمعنى أقصى غاياته) ولكنها لا تمس هذا المعنى ولا تحرفه ولا تخرجه عن وضعه الذي هو موجود عليه أصلا . ومن هنا تصبح المبالغة طريقة في التقديم القوي للمعنى ولو كانت المبالغة تعني الكذب ههنا لما أطلقها أبو هلال على كلام الله عز وجل. فلقد جاءت في الآية لزيادة بيان الصورة ، وقوتها و قدرتها على إيصال الفكرة.

أما الغلو فيعرفه العسكري بقوله : (تجاوز حد المعنى ، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها ، كقول الله تعالى : ﴿ وبلغت القلوب الحناجر﴾ . و قال تأبط شراً :

و يوم كيوم العيكتين وعطفة عطفت وقد مس القلوب الحناجر

وقال تعالى : ﴿ وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال ﴾ بمعنى لتكاد تزول منه) [2].

فالغلو بهذا المعنى مبالغة في المبالغة ، ولكنه لا يعني الكذب أيضاً لأن التخييل فيه يظل

---

(١) نفسه ٤٠٣.

(٢) الصناعتين ٣٩٤.

مرتبطاً بالمعنى الأصلي . ولو كان الغلو يقابل الصدق و يفيد الكذب لما استطاع أبو هلال أن يسم به كلام الله تعالى.

يفرق أبو هلال بين الغلو والإحالة و الكذب فـ (المحال ما لا يجوز كونه البتة كقولك: الدنيا في بيضة ، وأما قولك: حملت الجبل وأشباهه فكذب ، وليس بمحال إن جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله ، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذباً محالا وهو قولك: رأيت قائماً قاعداً و مررت بيقظان نائم)[(١)] . فالمحال بهذا المعنى أعم في الادعاء من الكذب ، ومن هنا يصبح كل ادعاء لأمر محال كذباً ، ولكن ادعاء الأمر كذباً لا يدخله بالضرورة في مجال المحال . و بهذا المفهوم يغدو ادعاء المحال والوصول بالمعنى التخييلي إلى حدود الإحالة أمراً ممجوجاً مستقبحاً مذموماً ، وهو ما لمسناه عند جميع النقاد السابقين ، باستثناء اسحق بن وهب الذي أجازه في بعض الأحيان .

٥- ابن رشيـــق :

لقد دعا ابن رشيق الشاعر إلى ابتداع المعاني و توليدها و صرفها إلى وجه عن وجه آخر . فالشعر عنده إنما يقوم على الصورة المبتدعة و التخييل اللطيف .

ومن هنا نجده يحبذ المبالغة في التصوير . ولكنه يرفض الإغراق الذي لا يتحرز فيه بلفظة (كاد) أو ما يجري مجراها. و على الرغم من هذه الدعوة إلى التحرز في المبالغة فإن ابن رشيق يرى أن الكذب يحسن في الشعر ، في مواضع يقول :(ومن فضائله (الشعر) أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه ،وحسبك ما حسن الكذ ب واغتفر له قبحه)[(٢)] .

و يعطي ابن رشيق مثلا على هذا النمط من الكذب المتجاوز عنه قول كعب بن زهير لما جاء تائباً إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم :

---

(١) نفسه ٨٥.

(٢) العمدة في محاسن الشعر ٢٢.

(مهلا هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيه مواعيظ وتفصيل

لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب ولو كثرت في الأقاويل

فلم ينكر عليه النبي صلى الله عليه وسلم قوله، وما كان ليوعده على باطل، بل تجاوز عنه)[1].

وطبيعة الكذب، فيما أورده ابن رشيق من شعر كعب، لا علاقة لها بالنشاط التصويري، وإنما القصد بالكذب ههنا الكذب الإخباري فقط، ولا يمكن عد هذا الشاهد دليلا على فضل الصدق في التصوير الشعري، لأن بيتي كعب تنعدم فيهما الصورة بمعناها الفني.

٦- ابن سنـــان :

يذهب ابن سنان إلى نفس ما ذهب إليه قدامة، وأبو هلال، وابن رشيق. فهو يرى أن الشعر مبني على الجواز و التسمح[2]. والشعر في اعتقاده بعيد عن الجد، قرين للغلو والكذب، ومن هنا فإن النثر أحسن منه لأنه مبني على الأحوال المشاهدة والأمور الحقيقية[3] و الكذب بهذا المعنى هو الخروج عن الواقع ومخالفته ولا تخفى ما في هذا المعنى الذي ذهب إليه ابن سنان من تجوزلأن الشعر كما رأينا عند النقاد السابقين، لا يخرج عن الواقع إلى حد الكذب، وإنما يبالغ في تصوير هذا الواقع تصويراً فنياً وفي تخييل المعاني المراد إيصالها إلى المتلقي .إذا كان ابن سنان قد قرن الغلو و الكذب للشعر فإنه يشترط أن تأتي المعاني الصحيحة الجيدة وقد استوفت شروط الصحة و الكمال والتحرز مما يوجب الطعن، والاستدلال بالتمثيل و التعليل، ومثال الصحة في التقسيم

(١) العمدة ٢٤.

(٢) سر الفصاحة ٣٢٠.

(٣) نفسه ٣٤٠.

قول نصيب [1]:

فقال فريق القوم لا وفريقهم نعم ، وفريق قال ويحك ما ندري

فاستوفى في جميع الأقسام التي يمكن أن يأتي عليها الجواب . فالتقسيم ههنا جيد وأما التقسيم الرديء فمثله قول جرير:

صارت حنيفة أثلاثاً ، فثلثهم من العبيد ، وثلث من مواليها

فأخل بقسم من الأقسام الثلاثة. إن ابن سنان لا يخرج عما سنه المتقدمون عليه في هذا الباب . ولهذا فالكذب عنده في الشعر لا يقصد به إخراج المعنى عن حقيقته . و لهذا يجب على الشاعر أن يتحرز في كلامه ويحترس في تصويراته و تخييلاته ، حتى لا يكون عرضة للطعن و المؤاخذة . و يأتي في هذا الباب قول طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمي

فلو لم يقل " غير مفسدها" لظن به أنه يريد توالي المطر عليها ، وفي ذلك فساد للديار ومحو لرسومها)[2]. وهكذا فابن سنان لا يكاد يخرج عن النهج الذي مهده من قبله والطريق الذي سلكه سابقوه ومن ثم كانت نظرته استنساخاً لأقوال النقاد السابقين وخاصة قدامة .

لقد ارتبط مفهوم التخييل بالتصوير ، و بالمبالغة و الغلو . وحتى إن ارتبط أحياناً بالإحالة أو الكذب ، فإنه يبقى ضرباً من التصوير الذي لا يخرج عن نطاق المعقول إلى الاستحالة ، وإذا كان قد ارتبط أحياناً بمفهوم الصدق ، فإن المقصود بذلك صدق المضمون لا التخييل و التصوير ، وحتى ارتباطه بمفهوم الكذب لم يكن يقصد به غالباً إلا الكذب الفني ، أو حرية الفنان أو الشاعر في تخييل المعنى و تصويره.

---

(١) نفسه ٢٧٧ ، ٢٧٨.

(٢) سر الفصاحة ٣٢٢.

٧ـ الشريف المرتضي :

يرى الشريف المرتضي أن طيف الخيال ، الذي يلهج بذكره الشعراء كثيراً إنما هو (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة . فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل و التخييل الفاسد)[1]. فالتصوير الفني الذي يأتي به الشعراء لطيف خيال الحبيب ، يصبح ههنا مرادفاً للتخييل الذي يرتبط بالتمثيل وإيقاع الظن . وهذه النظرة لا تفيد ارتباط التخييل بالكذب ، وإنما تربطه بأنماط التصوير الفني ، بوصفه طريقة من طرق تقديم المعنى .

ويذهب التبريزي إلى نفس ما ذهب إليه الشريف المرتضي ، فهو يشرح قول المعري :

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله : (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن ، وتعرضت له ، ومثلت الخيال في ذهنك ثم حققت ذلك الظن ، وصدقت تلك الخيلة وأطعت الوهم الكاذب ،وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف ، فتحكم بأنه هو) [2].

فالتخييل هنا يصبح رديفاً للتوهم ، وتحدد فاعلية التخييل بقدرته على الإيهام وهذا ما نجد له صدى قوياً عند عبد القاهر الجرجاني .

٨ـ عبد القاهر الجرجاني :

يرى عبد القاهر أن الشعر و الخطابة يعتمدان التخييل ، أي القياس الخادع المجانب للحقيقة . ولكن هذا لا يعاب على الشاعر لأنه من صميم فنه ، ولأن الشاعر غير مطالب بالحجة القاطعة المنطقية ، و البينة العقلية ، ولهذا (لا يؤخذ الشاعر بأن

---

(١) المرتضي الشريف : طيف الخيال ٧٣ ـ تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي ـ القاهرة ١٩٦٢.

(٢) التبريزي : شروح سقط الزند ١ / ٣١.

يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة ،كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، وتناسيناً سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب)[1].

لقد ارتبط التخييل عند عبد القاهر بالإيهام فالصور المخيلة لا تعدوأن تكون ضرباً من التوهم ، ويرجع هذا إلى القدرة التي يستطيع معها التخييل أن يجعل الأصل فرعاً والفرع أصلا ، ويزيد في صفة الشيء زيادة ليست فيه . فقد يقصد الشاعر ، على عادة التخييل ، أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة ، أنه زائد عليه ، في استحقاقها ، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها فيصبح على موجب دعواه و شوقه أن يجعل الفرع أصلا ، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق ، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه . ومثاله قول محمد بن وهيب :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح[2]

فالغرض ههنا من التخييل إيقاع الوهم في نفس المتلقي ،بالاعتماد على قياس خادع لا يصمد أمام إعمال النظر ، والتحقيق في طبيعة الصورة المتخيلة .

إن الصورة التخييلية صورة وهمية . ويشير مفهوم (الوهمي) ههنا إلى ما ليس بمتحقق في الواقع ومن ثم فإن التخييل يصبح مقابلا لما هو متحقق أصلا . والجرجاني عندما يتعرض للصورة المتخيلة في قول الصنوبري :

وكأن محمر الشقيق إذا تصوب أو تصعد
أعلام ياقوت نشرن على رماح من زبرجد

(١) أسرار البلاغة ٢٣٥.

(٢) نفسه ١٩٤.

يرى أن الصورة فيه تخييلية (لا تتعدى التوهم وتقدير أن يصنع ويعمل . فليس من العادة أن تتخذ صورة أعلاها ياقوت على مقدار العلم ، وتحت ذلك الياقوت قطع مطاولة من الزبرجد كهيئة الأرماح و القامات .. وفي تشبيه الشقيق زيادة معنى تباعد الصورة من الوجود ، وهو شرطه أن تكون أعلاماً منشورة . والنشر في الياقوت ، وهو حجر لا يتصوره موجوداً) [1]. فالصورة التخييلية ههنا وهمية بمعنى أنها غير متحققة في الوجود ، وإن لم تكن مستحيلة ، وإنما يمكن لنا أن ندخلها في إطار الممتنع الذي ذكره الفلاسفة و النقاد من قبل ، وعرفوه على أنه ما لا يوجد في الواقع ، ولكن يمكن تصوره في الذهن .

تقوم الصياغة اللفظية بدور هام في عملية التخييل و الإيهام . ويصبح التشكيل الجمالي للغة وسيلة من الوسائل التي يستند إليها التخييل في إحداث عملية الإيهام ولهذا فعبد القاهر عندما يتحدث عن الجناس ، ويتعرض لقول أبي تمام :

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

يرى أن هذا الجناس موهم (وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم ، و الباء من قواضب أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ، ووعي سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذي سبق من التخيل)[2]. فالتخييل ههنا يأتي مرادفاً للتوهم و الظن.

إن التوهم عند الجرجاني يأتي على ضربين اثنين : ضرب يترسخ في الذهن ، ويقوى معه الظن حتى يكاد يصل إلى حد الاعتقاد ، وضرب (لا يبلغ ذلك المبلغ ولكنه شيء يجري في الخاطر . وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنه إذا نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام ، و الشيئين يشبه أحدهما بالآخر على ضرب من التقريب

---

(١) أسرار البلاغة ١٤٨.

(٢) أسرار البلاغة ١٣.

فاعرفه)[1]. وبهذا المعنى فإن الاستعارة يمكن أن تدرج في الضرب الأول ويمكن أن يدرج التشبيه في الضرب الثاني . إلا أن هذا التقسيم لا ينفي عن الصور البيانية ارتباطها بالإيهام بل يؤكده .

إن الصور البيانية بالمعنى السابق ، لا تتجه إلى العقل وإنما تخاطب الوهم . وهنا يتحول الوهم إلى مرادف للمخيلة . و لهذا فالجرجاني عندما فسر سبب الغرابة في التصوير الفني ، أرجعها إلى (أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به ، بل بعد تثبت وتذكر ، وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه . بيان ذلك أنك كما ترى الشمس ، ويجري في خاطرك استدارتها ونورها تقع في قلبك المرآة المجلوة ، ويتراءى لك الشبه منها فيها)[2].فهنا يقترب الجرجاني من الفلاسفة في عملية استحضار الصور إلا أنه لا يفصل في قوى الإدراك ،كما فعلوا و يعد الوهم عداً مختلفاً عن الفلاسفة بحيث يغدو الوهم عنده موازياً للقوة المتخيلة عند الفلاسفة ، وتصبح عملية التخييل عملية إيهام .

لقد رأينا أن الجرجاني يربط ربطاً وثيقاً بين التخييل ، أو القياس الخادع ، وبين الإيهام . فهل هذا يعني أنه يعد التخييل نوعاً من الكذب وضرباً من مجانبة الصدق ؟ إن عبد القاهر يرى أن ارتباط التخييل بالإيهام لا يحط من قيمته ، فهو يتعرض لبيت البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم　　　في الشعر يكفي عن صدقه كذبه

فيفسر قول أبي عبادة بقوله : (أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان

---

(١) نفسه ١٤.

(٢) نفسه ١٣٥.

يقطع به ، ويلجئ إلى موجبه ، مع أن الشعر يكفي فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد)[1]. وكأن الجرجاني ههنا يرى أن محاكمة الشعر ، و الصور التخييلية فيه بمقياس الصدق فيها تحامل على طبيعة الشعر لأن القصد منه التخييل ، لا إيقاع الاعتقاد وهذه النظرة شبيهة إلى حد كبير بما ذهب إليه ابن سينا [2] ، ولهذا نجد عبد القاهر يرى أن الأحكام الشعرية ، و الصور التخييلية في الشعر ، يجب ألا تخضع للمقاييس المنطقية . و الحكم المنطقي على الشعر لا يعتد به . وكأن عبد القاهر يدعو إلى أن يخضع الشعر إلى أحكامه الخاصة به أي الأحكام الفنية . يقول : (وكذلك قول من قال : (خير الشعر أكذبه)فهذا مراده ، لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصاً ، وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص وعار . فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه ... ثم لا يعتبر ذلك في الشعر نفسه ، حيث تنتقد دنانيره ، وتنشر ديباجته)[3]. فالعبرة في التصوير الشعري ليست في صدقه أو كذبه وإنما في ما يتضمنه من تخييل للمعنى .

أما مقولة (خير الشعر أصدقه) فإن عبد القاهر يفسرها بذلك النوع من الشعر الذي يعتمد على الحكمة و الموعظة ، و الأمثال السائرة .ولهذا قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

إلا أن عبد القاهر ينتصر للنظرة الجمالية الفنية إلى التصوير الشعري . فيقول : (والأول أولى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر ، فمن قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق و المبالغة و التجوز ، إلى التحقيق و التصحيح ...ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ...حيث يعتمد الاتساع و التخييل .

(١) أسرار البلاغة ٢٣٥.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفا ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٩٦.

(٣) نفسه ٢٣٦.

ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب و التمثيل ، وحيث يقصد التلطف و التأويل ويذهب بالقول مذهب المبالغة و الإغراق ...وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد ...ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهي) (١). فالكذب ههنا يعني اعتماد المعاني التخييلية المبالغة والإغراق ولا يعني أبداً مخالفة حقائق الأشياء (٢)، والإتيان بما لا يتقبله العقل . إنه يدل على أسلوب في الصنعة يغوص الشاعر فيه على المعاني ويبالغ في الوصف ولهذا فهم (لم يقولوا : خير الشعر أكذبه وهم يريدون كلاماً غفلا ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة ، ويقول للبائس المسكين إنك أمير العراقين ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد)(٣) . وهذه هي النظرة ذاتها التي نظر بها النقاد السابقون ـ وكذلك عبد القاهر ـ إلى علاقة المبالغة و الغلو، بالصدق و الكذب . فالكذب مقبول في الشعر ، ولكن بالمعنى الفني الجمالي إذ يحق للشاعر أن يبالغ أو يغرق في تخييل المعنى وتصويره ، ولكن شريطة ألا يخرج بالمعنى عن حدوده إلى المحال .

يعطي عبد القاهر مثالا على التخييل الشبيه بالحقيقة ، وهو المعتدل الذي لا إغراق فيه ولا كذب ، قول أبي تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدي ... الرزايا إلى ذوي الأحساب

فلذا يجف بعد اهتزاز ... قبل روض الوهاد روض الروابي

ويورد عبد القاهر أنواعًا من التخييل تختلف باختلاف درجات الاعتدال فيها أو الغلو ، فمنها :

(١) فن الشعر من كتاب الشفا ٢٣٧ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤٣٥.

(٣) أسرار البلاغة ٢٣٩ ، ٢٤٠.

١ـ النوع المعتدل الشبيه بالحقيقة (لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى قوله:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء ترجى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جوداً منها ونعمة صادرة عنها[1].

٢ ـ النوع المبالغ فيه، ولكن المبالغة لا تخرج به عن إطار التشبيه، ويمثل هذا النوع من التخييل التشبيه المقلوب كقول ابن بابك :

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووضعك منتحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

٣ ـ أما النمط الثالث من التخييل، فهو الذي يخرج به الإغراق و المبالغة عن أصل التشبيه إلى ما لا أصل له في التشبيه، (ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس الضبي :

لا تركنن إلى الفراق وإن سكنت إلى العناق
فالشمس عند غروبها تصفر من فرق الفراق

ادعى لتعظيم الفراق أن ما يرى من صفرة في الشمس، حين يرق نورها، بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه، أو الناس الذين طلعت عليهم)[2]. و الملاحظ من خلال الشواهد التي جاء بها عبد القاهر ـ وهي لا تخرج في جملتها عن التشبيه المقلوب، و التشبيه الضمني والاستعارة ـ أنه يدخل هذه الأنماط البلاغية في إطار النشاط التخييلي، أي أنه يدرج الاستعارة ضمن التخييل، على حين نفى قبلا أن تكون الاستعارة داخلة في هذا الباب.

٤ ـ وأما النوع الرابع من التخييل فيتمثل في التشخيص. و يقوم على ضرب من الادعاء، كأن تذكر صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة ثم تدعي لها علة من عند نفسك،

(١) أسرار البلاغة ٢٤٠ ، ٢٤١.

(٢) نفسه ٢٤٢.

وضعاً واختراعاً . وهكذا قول المتنبي :

ملامـي النـوى في ظلمهـا غايـة الظلـم	لعـل بهـا مثـل الـذي بـي مـن السـقم
فلـو لم تغـر لم تـزوعني لقـاكـم	ولو لم تردكم لم تكن فيكم خصمي [1]

يركز عبد القاهر على مفهوم الادعاء ، فهو يرى أن الاستعارة (ادعاء معنى الاسم) وأن التخييل ادعاء لمعنى أو صفة من الصفات ومن هنا كان التخييل بحاجة إلى تعليل يدعمه ، حتى يقبل ادعاؤه . وكلما اعتمد التخييل التعليل كان أدق في صنعته . ومثل هذا قول أبي تمام :

كأن السحاب الغر غيبن تحتها حبيباً فما ترقى لهن مدامع

فالشاعر ههنا (خدع نفسه عن التشبيه و غالطها ، وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر..ولم يقتصر على دعوى حصوله ، حتى يصيب له علة ، وأقام عليه شاهداً) [2].

إذا كان عبد القاهر يميل إلى جانب الصدق ، فإنه يعني به صدق المضمون ، وعدم المبالغة و الإغراق ، بحيث يخرج المعنى إلى نطاق المحال . والجرجاني يتقبل الكذب ولكنه يعني به الكذب الفني . ومن هنا فعبد القاهر لا ينفي القيمة الجمالية الفنية التي يضفيها التخييل على العمل الفني ، وعلى خلق الصورة الشعرية الناجحة ، ولقد رأيناه من قبل داعية إلى التصوير الطريف ، و التشبيه البعيد غير المألوف و الاستعارة المبتدعة المبتكرة . ولهذا نجده يعجب بقول ابن نباتة يصف فرساً أغر محجلا :

وأدهـم يسـتمد الليـل منـه	وتطلـع بـين عينيـه الثريـا
سـرى خلـف الصباح يطـير مـشيا	ويطـوي خلفـه الأفـلاك طيـا
فلمـا خـاف وشـك الفـوت منـه	تـشبث بالقوائـم و المحـيا

(١) نفسه ٢٤٤.

(٢) أسرار البلاغة ٢٥٢ ، ٢٥٣.

ففي أبيات ابن نباتة هذه (نكت ولطف ، وبدع وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء) [1].

يفضل عبد القاهر التخييل المعتمد على التعليل . ولما كان المجاز عنده بوجه عام يخفى بدعوى (الحقيقة وحمل النفس على تخيلها)[2]. فإن هذا التخيل يكون مكبوحاً بضوابط حالية أو لفظية ، تمثل قرائن كاشفة عن الجانب المجازي في المعنى فمن ذلك قول سعيد بن حميد :

وعـد البـدر بالزيـارة ليـلا   فـإذا وفـى قـضيت نـذوري

قلـت يـا سيـدي ولـم تؤثـر الليـل علـى بهجـة النهـار المنيـر ؟

قـال لـي لا أحـب تغيـير رسـمـي   هكـذا الرسـم في طلـوع البـدور [3]

فالقرينة معنوية ولفظية . فقوله (البدر) معرفاً مبالغة في إحداث التطابق (استعارة) بينه وبين البدر الحقيقي ثم قوله (البدور) بالجمع دليل على أنه لا يعني البدر الحقيقي ، وإنما أوردها على المجاز ، لأن البدر الحقيقي واحد فقط . وكذلك قول المتنبي :

واستقبلت قمر السماء بوجهها   فأرتني القمرين في وقت معا

(لولا تخيل أنها الشمس نفسها لم يكن لتغليب اسم القمر والتعريف بالألف واللام معنى . وكذلك لولا ضبطه نفسه حتى لا يجري المجاز و التشبيه في وهمه لكان قوله : (في وقت معا) لغواً من القول . فليس بعجيب أن يتراءى لك وجه غادة حسناء في وقت طلوع القمر و توسطه السماء) [4]. يعتمد في التخييل عند عبد القاهر ، على التعليل الحسن ، والقرائن الدالة على أنه تخييل ، زيادة على قوة السبك ، وتماسك البناء فهذا

(١) نفسه ٢٤٩.

(٢) أسرار البلاغة ٢٧٢.

(٣) أسرار البلاغة ٢٧٣.

(٤) نفسه ٢٧٤.

يزيد من قوة التخييل و فاعليته . ولذا نجد أن الجرجاني عندما يأتي إلى قول الفرزدق :

أبي أحمد الغيثين صعصعة الذي متى تخلف الجوزاء و الدلو يمطر

يرى أن الشاعر قد أحكم صورته إحكاماً تركيبياً قوياً . فإن (أردت أن تعرف مقدار ما له من القوة في هذا التخييل ، وأن مصدره مصدر الشيء المتعارف الذي لا حاجة به إلى مقدمة يبنى عليها.. فانظر إلى موقع الاسم ، فإنك تراه واقعاً موقعاً لا سبيل لك فيه إلى حل عقد التثنية ، و تفريق المذكورين بالاسم وذلك أن (أفعل) لا تصح إضافته إلى اسمين معطوف أحدهما على الآخر) [1]. والحقيقة أن عبد القاهر ههنا يركز على مفهوم النظم ، ومدى أهميته في بناء صرح الصورة الفنية . فالنشاط التخييلي عند عبد القاهر محصلة لتضافر مجموعة من العوامل ، منها الصورة الذهنية ثم الإطار اللغوي الفني ، ثم المعادل الواقعي ـ إن في مجموعه أو في عناصره ـ لهذه الصورة الذهنية ، ثم الإتيان بالاحتجاج أو التعليل مع قوة السبك و تلاحم البناء .

وخلاصة القول أن الجرجاني يميل إلى جانب الصدق في الشعر ، ولكنه صدق يمس المضمون لا الجانب الفني . فعبد القاهر ، عندما تناول ضروب التصوير ، من تشبيه واستعارة ، وكناية ومجاز ، لم يشترط فيها النقل الحرفي للواقع أو استنساخه وإنما كان معجباً أشد الإعجاب بالتشبيهات البعيدة ، و الاستعارات المبتكرة والصور الجديدة المخترعة ، بمعنى أنه كان ينتصر انتصاراً كبيرا لجانب التخييل في الفن ، و إلا فكيف نفسر إعلاء عبد القاهر من قيمة الشعر ، والشعر في نظره قائم أساساً على المعاني التخييلية ؟ فالشعر عنده (مجنى ثمر العقول و الألباب ، ومجتمع فرق الآداب ، والذي قيد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الجليلة ...ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد ، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد حتى ترى به آثار الماضين مخلدة

---

(١) نفسه ٢٧٥.

في الباقين) [1]. ومن هنا فالتخييل لم ينقص من قيمة الشعر ، ولم يحط من الجانب الإخباري أو التربوي الذي يتضمنه . وكما أسلفنا فإن نظرة عبد القاهر إلى التخييل ، في علاقته بالصدق ، يتجاذبها تياران : تيار عمدته المنطق ، وحجته البرهان و العقل ، وهنا يغدو التخييل نوعاً من القياس الخادع الموهم ، وتيار عمدته الحكم الجمالي الفني ، وهنا يصبح التخييل ضرورة فنية ملحة ، لا يقوم الفن إلا بها.

٩ ـ البطليوسي :

لقد عد البطليوسي (ق٦) التخييل نوعاً من الإيهام و الخداع . فهو شبيه عنده بالسحر الذي يخدع الرائي ، فيخيل إليه خيالات و صوراً ، حتى إذا محصها لم يبق منها في الواقع شيء . وهذا الفهم للتخييل نابع من فهمه لطبيعة الشعر . فالشعر عنده مبني على المغالطة وتزوير القول . ومن هنا فهو بعيد عن الصدق ، لصيق بالكذب . إنه (باطل يجلى في معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق)[2] .

١٠ ـ ابن خفاجة(٥٣٣هـ) :

أما ابن خفاجة فقد وقف مدافعاً عن شعره ضد المتزمتين من فقهاء عصره ، ومن هنا جاء موقفه من التخييل مناقضاً لموقف البطليوسي مناقضة تامة . ولهذا فهو (يرى أنه يستجاز في صناعة الشعر لا في صناعة النثر أن يقول قائل فيه (إني فعلت) و (إني صنعت)من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ و طريقة ، وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب) [3]. فابن خفاجة هنا يبعد الحكم الأخلاقي الصارم عن الشعر ويضعه جانباً لأن الشعر لا يقصد به الصدق وإنما القصد الأساسي فيه التخييل أي تصوير المعنى تصويراً فنياً جمالياً فيه لطافة

---

(١) دلائل الإعجاز ٢٠.

(٢) البطليوسي : الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ١٥ ـ بيروت ١٩٠١.

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١٠ ، ١١.

وطرافة وإذا ورد الكذب في الشعر ، فإنه لا ينقص من قيمته ، لأن قيمته كما رأينا تكمن في التخييل.

إن هذه النظرة إلى مفهوم التخييل عند ابن خفاجة ،تشبه إلى حد بعيد،ما ذهب إليه ابن سينا من قبل عندما عد العمدة في الشعر التخييل ، لا الصدق أو الكذب ، ومن ثم انتفى الحكم الأخلاقي على الشعر ، ليصبح الحكم الفني الجمالي هو المقياس. ولعل ما دفع ابن خفاجة إلى القول بأن التخييل هو القصد من الشعر ، لا الصدق أو الكذب كونه شاعراً. و الشاعر أدرى من غيره بحقيقة فنه . ومن هنا جاء حكمه داعماً للأحكام الفنية ،على حساب الأحكام الأخلاقية . وعلى هذا الأساس يجوز للشاعر أن يدعي أفعالا و أعمالا لم تقع في الواقع على الحقيقة ، ولا يؤاخذ بما ادعى ،لأنه شاعر غرضه الأساسي التخييل . ولهذا فابن خفاجة يعرض بالنقاد الذين يغفلون عن طبيعة الشعر هذه ، ويؤاخذون الشاعر بكل ما يقوله ، لكن مفهومه للكذب مختلف عن مفاهيم من سبقوه .فهو يجعله الإخبار بغير الحقيقة ، وهذا الموقف رد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر على قوله (إني فعلت) و(إني صنعت)[1].

إلا أن ابن خفاجة قد أشار إلى جانب واحد من الكذب هو الكذب الإخباري وأغفل أنواعاً أخرى تطرق إليها النقاد قبله ، في إطار حديثهم عن المبالغة والغلو كما رأينا من قبل (ولذا فإن لفظة التخييل التي استعملها ابن خفاجه إنما صدرت عن دوائر النقد المتصل بالفلسفة ، أو المتأثر بها فرأيناها عند الفارابي وابن سينا وعبد القاهر، وقد قرنها الشاعر بفكرة الكذب ، وحدد هذا الكذب بالتخالف بين القول والفعل ، ولم يلمح أن فكرة الكذب كانت تتصل عند بعض النقاد(قدامة مثلا) بالغلو وهو قد يكون في الصورة أو في الوصف ، ولا يكون الكذب قاصراً على الفعل وحده ، وإنما لجأ إليها الشاعر ليرد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر بقوله في شعره (إني فعلت) و (إني صنعت) إصراراً على أن الشعر بذلك يصور واقع الحياة)[2] .وعلى هذا فابن

---

(١) الجوزو مصطفى : نظريات الشعر عند العرب ١٧٢.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤٩٩.

خفاجه لا يربط التخييل بالصدق أو الكذب ، ويبعد عنه الحكم الأخلاقي ليحل محله الحكم الجمالي الفني .

١١ـ الزمخشري(٥٣٨هـ) :

أما الزمخشري فإنه لم ينظر إلى التخييل من زاوية الصدق أو الكذب وإنما عده ضرباً من التقديم الحسي للمعنى ، ولهذا رأى أن التصوير القرآني تخييل للمعنى . ولو كان للتخييل أدنى ارتباطاً بالكذب لما وصف به الزمخشري التصوير القرآني .

١٢ـ ابن المنير(٦٨٣هـ) :

إلا أن أحمد بن المنير ربط التخييل بالكذب ، وعده قريناً للإيهام والتضليل والخداع ومن هنا حمل على الزمخشري حملة نكراء لاستعماله لفظة تخييل للدلالة على كلام الله عز وجل . ومن هنا رأى (أنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في جلال الله تعالى ، وإن كانت معانيها صحيحة وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل)[1] ولهذا عندما يتعرض أحمد بن المنير لتفسير الزمخشري قوله تعالى : ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للجلال والعظمة ، .يقول : (قوله ...إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق ، فإن يكن معنى ما قاله صحيحاً فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها في الأدب الشرعي)[2] فالتخييل عند ابن المنير مرتبط بالإيهام والكذب ومن ثم يجب ألا يستعمل للدلالة على مفهوم التصوير في الأسلوب القرآني . والحقيقة أن ابن المنير اعترض على استعمال لفظة التخييل في دراسة أسلوب القرآن ، وربما لم يكن ليعترض لو كان الأمر يمس الشعر مثلا . إلا أن هذا لا يغير من مفهومه للتخييل وعلاقته بالصدق والكذب .

* * *

(١) الانتصاف بهامش الكشاف ٣/ ١٦٣.

(٢) الانتصاف بهامش الكشاف ١/ ٢٩٢.

فهرس ومصادر والمراجع :

١- الآمدي : **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** ، تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١.

٢- ابن الأثير ضياء الدين : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٩ .

٣- إخوان الصفا : **رسائل إخوان الصفا** ، تصحيح خير الدين الزركلي ـ مصر ١٩٢٨.

٤- ابن أبي الإصبع : **بديع القرآن** ، تحقيق حفني شرف ـ نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٧ .

٥- الباقلاني : **إعجاز القرآن** ، تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥٤.

٦- ابن بسام : **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، القسم الأول من المجلد الأول ، القاهرة ١٩٣٩

٧- الجاحظ : **الحيوان** ، تحقيق عبد السلام هارون ومصطفى البابي ـ القاهرة ١٩٤٨.

٨- الجاحظ : **البيان والتبيين** ، تحقيق عبد السلام هارون ـ الخانجي ـ القاهرة ١٩٦٨ .

٩- الجرجاني عبد القاهر : **أسرار البلاغة** ، تصحيح محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٨١.

١٠- الجرجاني عبد القاهر : **دلائل الإعجاز** ، تحقيق رضوان الداية وفايز الداية ـ دار قتيبة ـ ١٩٨٣

١١- ابن جعفر قدامة : **نقد الشعر** ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت د ت.

١٢- الجوزو مصطفى : **نظريات الشعر عند العرب** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٨١.

١٣- ابن خفاجة : **الديوان** ، تحقيق السيد مصطفى غازي ـ دار المعارف ـ الإسكندرية ١٩٦٠ .

١٤- ابن رشد : **كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد** ، مطبعة دار المعارف العثمانية ـ حيدر آباد ـ الدكن .

١٥- ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٨١ .

١٦- الرماني : **النكت في إعجاز القرآن** ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ـ تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ـ دار المعارف د.ت .

١٧- الزمخشري : **الكشاف** ، القاهرة ١٩٣٨ .

١٨- ابن الزملكاني : **التبيان في علم البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٤ .

١٩- ابن سنان الخفاجي : **سر الفصاحة** ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ .

٢٠- ابن سينا : **الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي** . القسم الأول ، تحقيق سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٠ .

٢١- ابن سينا : **الخطابة من كتاب الشفاء** ، تحقيق محمد سليم سالم ـ الإدارة العامة للثقافة ـ القاهرة ١٩٥٤ .

٢٢- ابن طباطبا : **عيار الشعر** ، تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦ .

٢٣- عباس إحسان : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري** ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٨١ .

٢٤- العسكري أبو هلال : **الصناعتين** ، تحقيق مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨١ .

٢٥- عصفور جابر : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٣ .

٢٦- الفارابي : **رسالة في قوانين صناعة الشعراء** ، ضمن فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ ١٩٥٣ .

٢٧- الفارابي: **كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي** ، حيدر آباد الدكن .

٢٨- الكندي: **رسائل الكندي الفلسفية** ، تحقيق عبد الهادي أبو ريدة ـ القاهرة ١٩٥٠ .

٢٩- المرزوقي : **شرح ديوان الحماسة** ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٣ .

٣٠- ابن وهب إسحق : **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٧ .

٣١- ويمزات وبروكس : **النقد الأدبي** ، ترجمة حسام الخطيب و محيي الدين صبحي ـ مطبعة جامعة دمشق .

* * *